MUZICA

SERIE NOUĂ, ANUL XXXI, NR. 7

DIN SUMAR

7/2020

ANDRA APOSTU
DE VORBĂ CU MARCEL OCTAV COSTEA

SILVIA LEBU
ANATOL VIERU – PORTRET ÎN OGLINZI PARALELE

IRINEL ANGHEL
REDESCOPERIND MUZICA IMAGINARĂ
MĂRTURIE PENTRU VIITOR

LAVINIA COMAN
DINU LIPATTI, UN MUZICIAN ROMÂN
ÎN CONTEXTUL CULTURII UNIVERSALE

REVISTĂ EDITATĂ DE
UNIUNEA COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR
DIN ROMÂNIA
ŞI FINANŢATĂ CU SPRIJINUL
MINISTERULUI CULTURII

ISSN 0580-3713

https://biblioteca-digitala.ro

CUPRINS

PAGINA

INTERVIURI

ANDRA APOSTU
DE VORBĂ CU MARCEL OCTAV COSTEA 3

SILVIA LEBU
ANATOL VIERU – PORTRET ÎN OGLINZI PARALELE 11

STUDII

IRINEL ANGHEL
REDESCOPERIND MUZICA IMAGINARĂ
MĂRTURIE PENTRU VIITOR 25

CEZAR BOGDAN ALEXANDRU GRIGORAŞ
ASPECTE ALE NOTAŢIEI MUZICALE ÎN SECOLUL XX 52

LAVINIA COMAN
DINU LIPATTI, UN MUZICIAN ROMÂN ÎN CONTEXTUL CULTURII UNIVERSALE 66

RECENZII

DORU MARINESCU
GEORGE BREAZUL
CTITORIILE SALE CULTURALE 93

https://biblioteca-digitala.ro

TABLE OF CONTENTS

PAGE

INTERVIEWS

ANDRA APOSTU
A CONVERSATION WITH MARCEL OCTAV COSTEA 3

SILVIA LEBU
ANATOL VIERU – A PARALLEL MIRRORS PORTRAIT 11

STUDIES

IRINEL ANGHEL
UNEARTHING IMAGINARY MUSIC
TESTIMONY FOR THE FUTURE 25

CEZAR BOGDAN ALEXANDRU GRIGORAŞ
ASPECTS OF MUSICAL NOTATION IN THE 20TH CENTURY 52

LAVINIA COMAN
DINU LIPATTI, A ROMANIAN MUSICIAN IN THE CONTEXT OF THE UNIVERSAL CULTURE 66

REVIEWS

DORU MARINESCU
GEORGE BREAZUL
HIS CULTURAL FOUNDATIONS 93

https://biblioteca-digitala.ro

INTERVIURI

De vorbă cu Marcel Octav Costea

Andra Apostu

Compozitorul, organistul și dirijorul Marcel Octav Costea își scrie în muzică adevărul personal. Nu face decât alegerile care îi plac. În ipostaza de organist dar și în cea de dirijor s-a împlinit profesional prin poziția de capelmaister pe care a ocupat-o la Catedrala Sf. Iosif timp de 32 de ani. Scrie muzică sacră și laică cu aceeași pasiune și cu aceeași sinceritate, având și o pregătire specială în sonopoetică, știință aparte a textului cântat.

https://biblioteca-digitala.ro

A.A.: Domnule Marcel Costea, când s-a născut în dvs. dorința de a compune?

M.C.: Încă de când eram copil (8, 9 ani) îmi plăcea foarte mult să improvizez la pian. La un moment dat a fost un concurs de muzică ușoară (eram deja prin clasa a opta); eu, la prima mea iubire am compus piesa *O, rămâi* pe versuri de Mihai Eminescu și am câștigat concursul respectiv; cred că încă am lucrarea undeva, înregistrată pe o casetă. Aceea a fost prima mea „operă", opus 1! Toate s-au petrecut alături de cântatul la orgă, pentru că am crescut practic într-o mânăstire franciscană, mergeam zilnic acolo, la Hunedoara și studiam, cântam la slujbe, eram un mic cantor; la 7 ani nici nu ajungeam cu picioarele la pedalier, cântam doar la claviaturi. În liceu am fost pasionat de jazz, de muzica asa-zis progresivă. Ascultam în neștire Pink Floyd, Emerson, Lake and Palmer, Genesis, Gentle Giant, etc și mă fascinau efectele respective și în aceeași măsură improvizația pe instrumentele electronice, în special claviaturi.

La facultate inițial am vrut să dau examen la orgă, dar pe vremea aceea era un singur loc pentru că nu era nevoie de organiști de biserică, nu prea te lăudai cu asemenea diplome. Ghinionul meu (sau poate norocul?) a fost că nu am intrat. Aveam depus dosarul și la Pedagogie unde am intrat fără probleme. Îmi aduc aminte de pregătirile pe care le făcea Feodor Oancea: când a dat primul dicteu am zis că nu mai dau la niciun Conservator, am plecat. Iar concurența era serioasă, 3-4 pe loc; nu mai vorbesc de profesorii pe care i-am avut! Nicolae Coman, Alexandru Pașcanu, Dan Buciu, Aurel Stroe, Myriam Marbe. În primul an nu mai știu cum dar m-am împrietenit cu maestrul Pașcanu, mergeam la el acasă, ne vizitam, ne ducea la restaurant. I-am arătat niște mici lucrări, niște schițe, și mi-a propus să dau la compoziție. Eram foarte preocupat de muzica vocală iar din 1986 de când mi-am început activitatea la Catedrala Sf. Iosif, m-am îndreptat către muzica sacră. Primele lucrări pe care le-am scris au fost de muzică sacră cu acompaniament de orgă.

A.A.: Deci tot dragostea pentru orgă a fost cea care a dictat și preocupările creatoare.

https://biblioteca-digitala.ro

M.C.: Da, sigur. Și pentru că eram, în același timp și interpret și compozitor și dirijor, după ce am terminat Conservatorul am primit repartiție la Călărași unde am continuat munca unui coleg mai mare, George Marcu, și am creat ansamblul vocal *Camerata Danubii,* formație cu care am fost și în străinătate. Am reușit să aduc acolo și câțiva colegi de-ai mei care aveau repartiții prin zonă și am alcătuit un ansamblu semi-profesionist; un sfert din ansamblu era format din conservatoriști. Am scris și pentru corul respectiv câteva piese și tot așa, am ajuns la Catedrală prin bunăvoința regretatului Iosif Gerstenengst; mai apoi, datorită maestrului Csire, decan pe vremea respectivă, care a înființat secția de muzică gregoriană în 1991, am ajuns să predau semiologia gregoriană la Conservator.

A.A.: Deci aceste trei ipostaze de organist, compozitor, dirijor, nu au o ierarhie...

M.C.: Toate merg împreună, e o monadă. Nu pot spune că îmi place mai mult să fac una în defavoarea celeilalte. Le-am îmbinat întotdeuna. Și cred că este combinația perfectă între un organist – orga fiind un instrument care acoperă tot ce înseamnă sonorități, că practic orchestrezi când îți faci registrația la orgă, auzul polifonic și armonic devin mai subtile – și dirijor. Capelmaisterul dirijează și cântă la orgă în același timp, totul fiind legat de suflul vocii umane și de cel al tuburilor orgii.

A.A.: Ce face mai exact un capelmaister?

M.C.: Păi inițial un capelmaister cânta la mai multe instrumente și se ocupa de tot ce însemna muzică, compoziție, orgă, era chiar muzicolog dacă vrei... Acum eu cânt doar la orgă dar pe toate celelalte le fac cu plăcere. Este, probabil, cea mai complexă ipostază a unui muzician.

A.A.: Scrieți muzică sacră și muzică laică. Cum conviețuiesc aceste două stiluri; sunt două stiluri?

M.C.: Crezul meu este că dacă Dumnezeu ți-a dat acest har de a improviza – pentru că orice mare compozitor nu se poate să nu fie și un mare improvizator, astea sunt complementare. Evident că se întâmplă ceva special și divin atunci când se naște inspirația și apar ideile potrivite. Țin minte,

https://biblioteca-digitala.ro

a propos de muzici laice, când am scris muzica pentru filmul *Rochia albă de dantelă,* în regia lui Dan Pița, am intrat la un moment dat în panică pentru că se apropia termenul la care eu trebuia să predau muzica, eu mergeam cu el să vedem scene, cadre, la filmări, simțeam ce trebuie să fac, că era genul meu mai romantic-dramatic, dar nu puteam scrie, eram disperat. Iar într-o seară am început să scriu și în 2-3 zile am terminat și de orchestrat tot!

Când am ajuns lector la Conservator doamna Irina Odăgescu mi-a propus să dau examen la Uniune, și referitor la idei, inspirație, a trebuit să scriu o lucrare pe un motiv de natură folclorică și o lucrare pe un text poetic (*Rugăciune*, de O. Goga). Eram acolo, în sala președintelui Uniunii Compozitorilor și a fost... momentul bun, inspirația! Iar piesa *Rugăciune* mi-a fost cântată de multe ori.

A.A.: Iar la muzica religioasa cum funcționează. E, poate, mai simplu, fiind textul cel care ajută mai mult?

M.C.: Acolo am fost influențat, evident, de text dar așa ar trebui să fie pentru toate lucrările cu suport literar. Există o știință care se cheamă sonopoetică. Maestrul Nicolae Gafton, profesor la IATC (acum Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică) a fost muzician și l-am cunoscut când am predat și eu acolo pentru o perioadă. Domnia sa era în cadrul catedrei de vorbire. El este cel care mi-a oferit noțiunile de bază ale sonopoeticii și mi-a arătat „pericolul" neglijării acestui aspect. Și afirm cu părere de rău că mulți compozitori neglijează acest aspect. De foarte multe ori se întâlnesc tot felul de inadvertențe între text și muzică; este evident în aceste cazuri că textul a fost un pretext și nu o comuniune sono-poetică. Nu putem confunda iambul cu troheul; e ca și cum ar vorbi cineva agramat. Cum spunea și maestrul Celibidache, „asta e altă muzică!". Maestrul Gafton i-a criticat vehement pe actorii români care nu sunt în stare să recite corect niște texte. De pildă, unul dintre cele mai importante texte din teatrologia universală, monologul lui Hamlet: toți, sau o mare majoritate, spun în *thesis* „...or not to be". Ori *a nu fi* nu înseamnă să cobori, înseamnă să urci la cer, sensul este unul ascendent, un *arsis*! Atunci am început să citesc textele la care se referea și

https://biblioteca-digitala.ro

am realizat că totul e altfel în momentul în care respecți aceste reguli. Din păcate moștenirea maestrului Gafton nu este una prea puternică. El a tradus, de exemplu, *Vocea cântată* a lui Raoul Housson, carte de căpătâi pentru orice cântăreț și nu numai. Ce vreau să spun, și închid paranteza cu sonopoetica, este că toți actorii care au o voce bună, de calitate și educată (de exemplu Mihai Barangă), ei sunt marea victorie a maestrului Gafton.

A.A.: Care e genul preferat în care vă exprimați?

M.C.: Nu există o ordine. De curând am scris trei nocturne pentru pian inspirate din poetica lui Odysseas Elytis. Pianistul, înainte de a cânta primul preludiu citește publicului poezia; este un fel de improvizație pe versuri. Atunci când am citit versurile, m-am așezat la pian și am început să cânt. Nu sunt un compozitor care scrie o muzică doar pentru unii sau, o muzică de sertar... Îmi place să forțez limitele, îmi place scena, spiritul histrionic. Cred că muzica trebuie făcută spre bucuria oamenilor ori ea are nevoie de ceva care să îi atragă pe oameni, pe omul așa-zis meloman, nu doar pe *connoisseur*-i. Am preferat să scriu o muzică cu melodie, armonie, repere. Asta nu înseamnă că sunt de acord cu pastișe dar poți avea „originalitate" și personalitate și în acest segment. Atracția mea din start a fost să pot compune o muzică în care să încerc să descriu imagini vii, o muzică prin care să redau realitatea pe care vreau să o descriu.

A.A.: Iar ca tematică? Observ că vă preocupă lucrurile frumoase unde lipsesc conflictul, tensiunile.

M.C.: Absolut, mă atrage frumosul, dragostea, iubirea, sunt un romantic veșnic, îmi place să scriu în genul ăsta. Pentru mine un compozitor extraordinar de muzică de film, de pildă, este Ennio Morricone, deși mulți îi consideră temele lui niște surogate romantice. Ori nu e așa ușor să scrii muzică în stil Rachmaninov, de exemplu, și totuși să fie muzica ta. Și să nu uităm că Morricone a compus și muzici contemporane în sens propriu!

A.A.: Muzica pe care o compuneți reflectă adevărul personal.

M.C.: Sigur că da, fără îndoială.

https://biblioteca-digitala.ro

A.A.: Ce ați mai creat în domeniul muzicii de scenă în afară de muzica pentru filmele *Rochia albă de dantelă* și *Fratelui meu în exil*?

M.C.: A mai fost, de exemplu, un *one man show* cu o compilație de texte shakespeariene realizată de maestrul Gafton în care acest actor pe care îl aminteam mai devreme, Mihai Barangă, trebuia să întruchipeze multe personaje iar eu să creez o muzică descriptivă pentru fiecare dintre ele. Un lucru deloc ușor. A trebuit să cunosc personajele foarte bine. Țin minte că am imprimat în Catedrală, am făcut o formație de corzi. Ladislau Csendes care interpreta la vioară nu știa că e vorba de Jack Melancolicul dar a recunoscut că a fost pătruns de mesajul muzicii mele; apoi la Ariel era ceva cu orgă, cu soprane care cântă în registrul supra acut cu cor în sotto voce, etc. Am mai scris ceva pentru un teatru liturgic despre sfinți iar pentru fiecare trebuia găsit ceva specific. Pentru pelicula *Fratelui meu în exil* (tot eu am compus și imnul pentru beatificarea monseniorului), am fost impresionat extraordinar de mult de viața lui Vladimir Ghika și de faptul că atunci când a fost întrebat de ce s-a convertit la catolicism a spus: „pentru a fi un mai bun ortodox". Sunt foarte deschis pentru toate culturile, religiile, niciodată nu am defalcat lumea în națiuni sau pe alte criterii ci doar în oameni buni și oameni răi. Sunt mefient vis-a-vis de xenofobi, patriotarzi, extremiști, fundamentaliști.

A.A.: Vorbiți-mi despre perioada petrecută la Catedrala Sf. Iosif.

M.C.: La Catedrală mi-am îndeplinit visul de a fi capelmaister, am colaborat foarte mult cu toate formațiile posibile din București și nu numai, inclusiv cu Barockerii lui Adrian Buciu și Mihail Ghiga, cu soliști foarte buni: Emilia Petrescu, Martha Kessler, Bianca Manoleanu, Ruxandra Vodă, Veronica Anușca, Antonela Bârnat, Georgiana și Nicu Simonov si mulți alții pe care îi rog să mă ierte că nu i-am mai amintit. Ca repertoriu, misse de Mozart (Do major, Sol major, Missa încoronării), Haydn, Magnificat de Bach făcut de 2-3 ori cu instrumente de epocă. Au fost foarte multe concerte de referință cu repertorii de muzică veche de secol X, XI etc.

https://biblioteca-digitala.ro

A.A.: Ați înființat la catedrală ansamblul *Musica Sacra* dar și ansamblul instrumental trio *Ethos* cu Iancu Văduva și Dorin Gliga.

M.C.: *Musica Sacra* a luat naștere când am ajuns la Catedrală, în 1986. Am produs cu formația *Musica Sacra* 3 CD-uri în Romania, 3 în Germania, unice ca repertoriu. Cu *Trio Ethos* am susținut peste o mie de concerte în Germania și eu am fost primul roman care a realizat primul disc de muzică gregoriană în Germania.

A.A.: Ați fost premiat de UCMR de mai multe ori pentru lucrările dvs. Ce înseamnă aceste premii pentru un compozitor?

M.C.: E un feedback necesar, o mândrie. Pentru mine e un lucru extraordinar că oameni de calibrul lui Adrian Iorgulescu, Dan Buciu și mulți alții au considerat că eu merit aceste premii.

A.A.: Ultimul premiu, cel pentru anul 2019, v-a fost acordat pentru lucrarea *Kyrie* din *Missa „Caelestia",* cor cu efecte media. Înțeleg că vă pasionează aceste efecte?

M.C.: Foarte mult! Mai ales că, așa cum spuneam și mai devreme, mă preocupă să redau efecte, să pot orchestra într-un fel anume și deși am făcut asta și în mod tradițional, efectele media sunt extrem de utile pentru că oricât te-ai chinui să faci să sune un instrument nu poți face ce face un laborator electroacustic dintr-un sample pe care îl ai acasă. Nu mă pricep foarte bine și nici nu mă bag în chestii tehnice IT sau să fac vreo lucrare de studio care să fie scoasă pe disc etc. Dar sunt lucrări pe care le prezint la Uniune iar lucrarea premiată pe care ai menționat-o mai sus chiar trebuia să se cânte la Radio însă pandemia a împiedicat acest lucru, așa cum s-a întâmplat și cu lucrarea care trebuia cântată la Atheneu. Mai am un ciclu de lucrări care se cheamă *Planets,* fără trimitere către Holst! Sunt mai multe piese care nu neapărat vor să dea o culoare vreunei planete cunoscute, e o viziune de spațiu a unei zone din Univers.

A.A.: Acum lucrați la această piesă?

M.C.: Da. Nici nu știu la ce secție aș putea-o încadra. Poate fi foarte bine o muzică de film sau muzică de ambient... Nu are o orientare comercială neapărat.

https://biblioteca-digitala.ro

A.A.: Cum v-a afectat perioada pandemică?

M.C.: Mmm, nu foarte grav, am avut, de fapt, mai mult timp pentru mine. Am publicat un curs de jazz (citire de partituri pentru JMU); lucrarea a apărut la Editura Muzicală și am și primit o recenzie foarte bună din partea lui Florian Lungu. Am scris și nocturnele pentru pian, tot în perioada asta, deci profesional m-am ocupat de mine mai mult; dar la nivel mental, psihic, nu e o relaxare când vezi în jur atâtea probleme...

A.A.: Sunteți profesor la UNMB, cum simțiți noile generații de muzicieni?

M.C.: Nu mi-ar placea să aduc în discuție acest fenomen de cădere liberă. Sunt lucruri pe care nu le înțeleg, nu neapărat aici, la UNMB! Nivelul din școlile de muzică, licee... nu știu, e ceva ce nu funcționează. Din păcate rațiunile financiare probabil că influențează mult situația. Nu vreau să supăr pe nimeni dar asta e realitatea pe care o simt, o vad.

A.A.: Vă mulțumesc!

SUMMARY

Andra Apostu – A conversation with Marcel Octav Costea

The composer, organist and conductor Marcel Octav Costea writes in his scores his personal truth. He makes only the choices he likes. As an organist but also as a conductor he has accomplished professionally by being a capelmaister at St. Joseph Cathedral in Bucharest for the last 32 years. He writes sacred and not sacred music with the same passion and honesty, having a special training in sonopoetics, the science of the sung text.

https://biblioteca-digitala.ro

Anatol Vieru – portret în oglinzi paralele[1]

Silvia Lebu

Anatol Vieru împreună cu fiica, Lena şi fiul, Andrei.
Fotografie din arhiva familiei.

Silvia Lebu: Stimată doamnă Lena Vieru-Conta, stimate domnule Andrei Vieru, este un privilegiu să purtăm această discuție, în trei, despre unul dintre cei mai marcanți compozitori români din secolul XX. Montajul de oglinzi și jocul lor vizual mozaicat, va face să se răsfrângă din conversația noastră imagini inedite și ne va permite să îi inspectăm îndeaproape atelierul de creație. De aceea, am să încep abrupt, cu o întrebare care țintește esența gândirii sale.

Este cunoscut interesul compozitorilor atât străini, cât și români din secolul trecut pentru crearea unor noi limbaje muzicale, apelând în acest sens chiar la domenii exterioare muzicii, unul fiind matematica. Alegând să reconstituim portretul artistului pornind de la oglinda cifrelor, ce ne puteți destăinui cu privire la orientarea compozitorului Anatol Vieru spre această știință?

[1] Interviu realizat cu Lena Vieru Conta și Andrei Vieru, la data de 2 iunie 2020.

https://biblioteca-digitala.ro

Andrei Vieru: Matematica nu e de fapt un domeniu total exterior muzicii. Toți muzicienii operează cu numere, fie că e vorba de timpul muzical, fie că e vorba de înălțimile sunetelor. Notația muzicală însăși e carteziană — cu timpul pe orizontală și înălțimile pe verticală. Sistemul occidental de 12 sunete (respectiv 12 intervale) formează o structură algebrică de grup comutativ. Nici algoritmizarea activității compozitorului nu e un fenomen nou în istoria muzicii. Desigur, el a luat amploare în secolul XX, dar exista și înainte. De exemplu, Mozart imaginase un algoritm pentru compus menuete. Regulile de înlănțuire a acordurilor în armonia clasică (și nu numai) constituie un alt exemplu de evoluție a gândirii muzicale în direcția algoritmizării. Anatol Vieru a fost unul dintre cei care și-au conștientizat până la un anumit punct tehnicile de compoziție, fără însă a le absolutiza. Fără însă a absolutiza nici ideea acestei conștientizări. Crezul său estetic — acela care își afirma atașamentul față de ideea de a obține rezultate complexe cu mijloace simple — a fost exprimat în cartea sa *Cuvinte despre sunete*. În capitolul intitulat "Muzica algoritmică", Anatol Vieru scria: "Dacă aş fi întrebat ce mi se pare mai actual în gîndirea muzicală, aş spune: algoritmizarea ei. Evident, actualitate nu însemnează neapărat valoare şi nici un compozitor nealgoritmic nu va scădea cîtuşi de puţin în ochii mei. Înţelegem prin algoritmizare, a compune aplicând proceduri clare şi simple asupra unui material muzical la rândul său clar şi simplu; rezultanta este la rândul ei clară, dar deloc simplă."[1]

Lena Vieru-Conta: Cred că procedeele sale componistice, lucrul cu modurile l-au făcut să observe, să le studieze și apoi să teoretizeze ancorarea acestora în matematică.

> **S.L.:** Este legitim atunci să ne punem întrebarea dacă gândirea modală a lui Anatol Vieru a fost determinată de legile matematice sau dacă este ea rezultatul unei intuiții muzicale?

[1] Anatol Vieru, *Cuvinte despre sunete*, București, Editura Cartea Românească, 1994, p. 69.

https://biblioteca-digitala.ro

L.V.: Cred că Anatol Vieru a pornit dinspre muzică spre matematică, nu invers. Gândirea sa era deopotrivă analitică și sintetică. Desigur, intuiția și gândirea asociativă au fost foarte importante.

A.V.: Vieru a fost preocupat nu atât de legile matematice, cât de legile generale ale percepției, în particular ale percepției timpului și spațiului muzical. În viziunea sa, e vorba de o preocupare în cadrul căreia matematica poate figura printre mijloacele de mare ajutor, dar în niciun caz nu poate fi considerată un scop în sine. În orice caz, el însuși se ferea să le considere ca atare.

S.L.: Fără îndoială, această concepție a făcut ca rezultatul sonor să nu fie unul asimilat experimentului steril în creație. Dar să orientăm oglinzile spre trecut, efectul retrovizor ne va ajuta să refacem traseul carierei compozitorului, încercând să identificăm posibile influențe. În 1951, Anatol Vieru pleca la Moscova pentru aprofundarea studiilor muzicale, la clasa lui Aram Haciaturian. V-a relatat maestrul Anatol Vieru care erau temele predilecte de inspirație asupra cărora Haciaturian s-a aplecat în creația sa și dacă a insuflat ideile sale propriilor discipoli?

A.V.: Haciaturian se "amuza" categorisindu-și studenții în "formaliști" și "realiști". (Mai exact, aplecați spre formalism sau, respectiv, spre realism. Spun că se amuza fiindcă, după cum bine se știe, el însuși a fost acuzat de "formalism", ceea ce constituia în acele vremuri o acuzație estetică și politică gravă.) Pe "formaliști" Haciaturian încerca să-i aducă pe căi mai apropiate de "realism", iar pe "realiști" îi îndruma mai degrabă spre "formalism". Tatăl meu vedea în această strategie un semn de înțelepciune estetică și, mai ales, pedagogică.

L.V.: Ce știu sigur e faptul că Haciaturian l-a sfătuit odată să nu accepte funcții oficiale, pentru că l-ar împiedica să

https://biblioteca-digitala.ro

se concentreze pe compoziție. Sau că i-a spus: „nu încerca niciodată sa fii original, nu ai nevoie: ești deja!”

S.L.: Un îndemn înțelept de care Anatol Vieru a ținut cu siguranță cont pe parcursul întregii sale cariere. La Moscova, oraș devenit epicentrul gândirii cu pronunțat iz ideologic, în cadrul Conservatorului se audia și analiza muzică din vestul Europei sau se punea accentul pe muzica rusească? Profesorul Aram Haciaturian își familiariza discipolii cu tehnicile componistice de avangardă ale vremii?

L.V.: Știu de la mama mea, muzicologul Nina Vieru, că se asculta muzică contemporană din vest. Cu tatăl meu nu am prea discutat despre asta. Dar țin minte că în anii 1970-1980 tata și colegii săi de generație Nikolai Sidelnikov, Roman Ledenev și cu mai tânărul Alfred Schnittke își arătau reciproc lucrările și făceau schimb de idei.

A.V.: I-aș adăuga pe Gubaidulina, pe Volkonski, pe Eșpai și pe Denisov cu care părinții mei erau de asemenea prieteni. Întrebarea dvs. se referă la Conservatorul din Moscova. Acolo sigur că presiunea ideologică se făcea simțită destul de aprig. Schönberg, Berg și Webern erau considerați decadenți. Așadar accesul la ei nu avea loc în cadrul Conservatorului. Existau însă și căi paralele de contact cu muzica din Vestul Europei. Culmea e că mulți compozitori sau studenți au avut acces la o parte din muzica din Occident prin intermediul a doi români (întâmplător, amândoi originari din Iași): mă refer la Anatol Vieru și la Philip Herschkowitz.

S.L.: Este îmbucurător să aflăm acest amănunt, putem considera atunci că la acel moment, poarta avangardei vest-europene a fost deschisă pentru tinerii compozitori ruși dinspre România. Philip Herschkowitz a fost și dispicol al lui Alban Berg și Anton Webern la Viena, așa încât conexiunea cu

https://biblioteca-digitala.ro

sursa cea mai autorizată în materie de muzică dodecafonică era asigurată.

Și ca să întărim cele afirmate de către dumneavoastră, vom aduce dovezi suplimentare. Portretul lui Vieru ar fi incomplet dacă nu am apela și la oglinzi exterioare. În cartea sa, *Such Freedom, if only Musical. Unofficial Soviet Music during the Thaw*[1], Peter J. Schmelz dezvăluie influența pe care Anatol Vieru a avut-o asupra lui Alfred Schnittke, mai ales în *Simfonia I*, unde utilizarea sitei lui Eratostene se datorează întâlnirii compozitorului rus cu Anatol Vieru: ”the third movement (like much of the Symphony) was controlled by the Eratosthenes Row, the sequence of prime numbers (1, 2, 3, 5, 7, 11, 13, 17, 19 and so on) that Schnittke had been introduced to by the Romanian composer and former Khachaturian pupil Anatol Vieru (1926-98), who had written a chamber piece called ‘The Riddle of Eratosthenes’ (1969; *Sita lui Eratostene*, published in French as *Crible d’Eratosthene* /…/)”.

Cuvintele lui Alfred Schnittke sunt, de asemenea, extrem de grăitoare și arată prețuirea pe care acesta i-o purta lui Anatol Vieru. Concepută sub formă de interviu, cartea lui D.I. Șulghin surprinde tocmai acest aspect, și alegem să reproducem un scurt pasaj:

”D.I. Şulghin: *Cine învăţa împreună cu dumneavoastră în acei ani?*

A. Schnittke: Învăţa împreună cu noi şi Anatol Vieru, care încă de pe atunci era extraordinar de interesant şi rămâne tot astfel şi astăzi. El era un compozitor completamente

[1] Peter J. Schmelz: *Such Freedom, if only Musical. Unofficial Soviet Music during the Thaw*[1], Oxford University Press, 2009, p. 309.

https://biblioteca-digitala.ro

format, cu propria tehnică, propriile opinii şi cu idei intonaţionale surprinzător de incitante. Un om foarte plăcut în comunicare. De atunci, fiecare nouă întâlnire cu el a reprezentat pentru mine o plăcere şi o amintire despre o foarte puternică influenţă exercitată de el asupra mea şi asupra întregului nostru mediu atât în plan personal, cât şi în plan creativ."[1]

După acest *Intermezzo* revin să subliniez că întrebarea anterioară căuta de fapt să identifice cauza profundei prefaceri a limbajului muzical promovat de către Anatol Vieru după revenirea sa de la Moscova. Faptul că din 1954, Anatol Vieru începe să se impună cu autoritate în lumea avangardei muzicale (o cale atât de primejdioasă în contextul politic și cultural al vremii), se datorează tocmai studiilor urmate la clasa lui Aram Haciaturian?

A.V.: Aș menționa două lucruri. Tatălui meu îi displăcea termenul de avangardă, după cum îi displăceau, în general, etichetele, oricare ar fi ele. (După cum poate știți, Eugène Ionesco spune undeva că "avangardă" este un termen militar și că nu prea are ce căuta în literatură sau în celelalte arte). Iată cuvintele lui Anatol Vieru în acest sens:

"În cazul meu a fost vorba de o altă logică a înlănţuirii consonanţelor. E adevărat că avangarda de azi respinge ideea înlănţurii acordurilor consonante; obsesia ei este anti-neoclasicismul. Acordul consonant a fost cooptat ca parte a rezonanţei naturale a sunetului (….); dar ţi se recomandă să rămâi în interiorul aceluiaşi sunet, să te plasezi pe aceeaşi

[1] D. I. Şulghin, *Anii de anonimat ai lui Alfred Schnittke. Convorbiri cu compozitorul* (*Годы неизвестности Алфьреда Шнитке. Беседы с композитором*), Moscova: Delovaia Liga, 1993, p. 14 (traducere din limba rusă de Oleg Garaz).

https://biblioteca-digitala.ro

fundamentală sau eventual să o schimbi, dar, cu cât mai rar, cu atât mai bine. Înlănţuirea de acorduri nu este agreată. Eu însă mi-am permis a fi, în această privinţă, în urma sau poate înaintea avangardei; o oarecare anistoricitate a convenit întotdeauna spiritului meu."[1].

Al doilea lucru care s-ar putea să vi se pară relevant este faptul că Anatol Vieru și György Kurtág s-au întâlnit în România anilor 1940. Era în 1945. Aveau cam 18 ani amândoi, au discutat despre Bartók și Schönberg, mai precis despre *Cvintetul de suflători* și despre *Allegro barbaro*. Întâlnirea asta e consemnată muzical într-o piesă pentru pian de Vieru (*Schön-tók*) și într-o piesă de Kurtág pentru voce (*Встреча/Întâlnirea*). Ce vreau să spun e că atunci când își scria *Suita în stil vechi*, Vieru îi ascultase și îi studiase pe Bartók și pe Schönberg.

> **S.L.:** Iată câteva amănunte biografice mai puțin cunoscute, această intersectare de drumuri dintre Vieru și Kurtág în anii adolescenței, care s-a concretizat pe portativ în două lucrări inedite.
>
> Revenind însă la definirea muzicii lui Vieru și încercând să evităm etichetele, deloc agreate de către maestru, știm că mai mulți muzicieni români au fost totuși preocupați să identifice și să scoată în evidență trăsăturile stilistice ale muzicii sale, printre care și compozitorul Octavian Nemescu. Într-un articol al său, Nemescu menționează patru etape în creația lui Anatol Vieru: cea a realismului socialist, a neoclasicismului modernizat, etapa avangardistă și cea postmodernistă[2]. În a doua

[1] Anatol Vieru: *Cuvinte despre sunete*, București, Editura Cartea Românească, 1994, pp. 98-99.

[2] Octavian Nemescu: „Postmodernismul și influențele lui asupra creației artistice a lui T. Olah", în *Tiberiu Olah și multiplele fațete ale postmodernismului*, ediție îngrijită de Olguța Lupu, București, Editura Muzicală, 2008, p. 70.

https://biblioteca-digitala.ro

etapă se înscrie, ca o culminație, Oratoriul *Miorița* (*Agnus Hominis*), ce se înfiripă prin contopirea citatului folcloric cu un folclor imaginar, un limbaj de mare plasticitate, închegat în forme baroce. Pe lângă elementul folcloric, detectabil și în *Concertul pentru orchestră*, lucrare compusă pentru examenul de absolvire a studiilor de la Moscova, și apelul la forme consacrate ale epocilor anterioare, ce alte trăsături definesc muzica lui Anatol Vieru din această perioadă?

A.V.: Tocmai atracția pentru modalism, în care vedea o sursă mult mai bogată de inspirație și posibilități creatoare decât în serialismul la modă. Ciclul de lieduri *Migdale amare* din 1955, pe versuri de Topârceanu sau ciclul pentru pian *Din lumea copiilor* din 1958 sunt edificatoare în acest sens.

S.L.: Este posibil ca Oratoriul *Miorița - Agnus Hominis* să fi reprezentat un punct nodal în cristalizarea ulterioară a teoriei modurilor și în modelarea timpului muzical?

L.V.: Nu l-am auzit niciodată pe tatăl meu să folosească titlul *Agnus Hominis*, deși e în subtitlul piesei. Nu cred că lucrarea reprezintă un punct nodal în cristalizarea teoriei modurilor, dar este cert că începe să alcătuiască și să introducă în creație anumite scări.

A.V.: Teoria modurilor, ca teorie, s-a cristalizat ulterior, așa cum spuneți. A fost însă precedată de o practică componistică. (Mi se pare important de subliniat că teoria a avut la origine o practică și nu invers!) *Miorița*, *Din Lumea copiilor*, *Lupta cu inerția*, *Concertul de violoncel nr. 1*, *Sonata pentru violoncel solo, Odă tăcerii*, *Simfonia de cameră* au fost, cred, momente importante.

https://biblioteca-digitala.ro

S.L.: Evident, validitatea unei teorii este asigurată de o practică prealabilă iar titlurile enumerate au marcat trepte esențiale în închegarea sistemului modal imaginat de către Anatol Vieru. Vorbim de practica muzicală întâi de toate, însă aș împinge discuția și către universul literaturii și filosofiei, iar un autor transilvănean se cere evocat. Credeți că teoria complexă a lui Anatol Vieru își poate avea originea în tipul de psihologie populară românească referitor la timp și spațiu, pe care o dezbate și Lucian Blaga în *Spațiul mioritic*, text care are la bază tocmai balada *Miorița*?

L.V.: Nu cred. Cunoștea, desigur, textele lui Blaga, dar cred că era departe de psihologia populară de orice tip.

S.L.: Atunci credeți că Oratoriul *Miorița* (*Agnus Hominis*) este compus ca o reflecție muzicală asupra acestui text filosofic al lui Blaga?

L.V.: Nu cred, deși conexiunea este tentantă și oarecum naturală.

S.L.: Să atingem atunci o altă dimensiune. Este cunoscută respingerea totală pe care regimul comunist o arăta față de religie, de spiritualitate în epocă; dat fiind faptul că întreg conținutul muzical al Oratoriului *Miorița* (*Agnus Hominis*) este turnat practic în forma unei piese de factură sacră, putem intui aici un mesaj religios codificat de către Anatol Vieru, mascat sub sursa de inspirație folclorică? Mai mult, o paralelă a sacrificiului Christic cu ciobanul sacrificat este îndreptățită (ne inspiră în acest sens chiar subtitlul lucrării — *Agnus Hominis*)?

https://biblioteca-digitala.ro

L.V.: Nu cred că se poate vorbi nici de un mesaj religios codificat; poate de un sentiment religios nedefinit, de un mesaj universal.

S.L.: Poate că tocmai acest mesaj universal, al sacrificiului, l-a apropiat pe Anatol Vieru de balada populară românească și de aici s-a născut subtitlul *Agnus Hominis*. Ne întrebăm totodată de unde a pornit această atracție față de tema *Mioriței*, având în vedere că ea se regăsește și în altă lucrare a autorului, în *Clepsidra II*? Și o întrebare tehnică: oare faptul că inclusiv unul dintre modurile concepute de către Anatol Vieru primește tocmai denumirea ”Miorița”, se explică doar prin faptul că Oratoriul amintit a fost prima lucrare în care acest mod a fost utilizat de către compozitor?

L.V.: Într-un text din 1978 (îl găsiți în cartea „Anatol Vieru despre muzica sa”[1]) , el scrie:

„Părerea mea personală este că ‚Miorița’ e o mare temă; ca și tema clasică a pasiunilor, ea poate fi tratată în moduri cât se poate de diferite – toate valabile; important este să exprimi ceva din esența omului.

După atâția ani de la compunerea și executarea lucrării mă recunosc și azi în această lucrare de tinerețe. Tema *Mioriței* este una din temele vieții mele”.

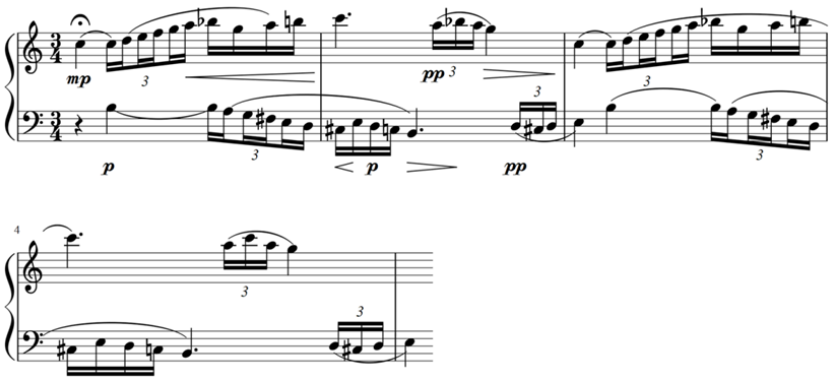
S.L.: Este cert că balada populară a lăsat o amprentă puternică asupra întreagii creații a lui Anatol Vieru, iar paralela pe care însuși artistul o trasează cu Pasiunile, ne demonstrează că am

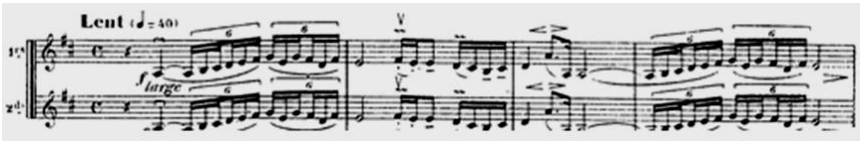
[1] Nina Vieru (ed.): *Anatol Vieru despre muzica sa*, București, Editura U.N.M.B., 2006, p. 38.

https://biblioteca-digitala.ro

decodificat corect mesajul său, unul proiectat în spiritualitate, în valorile universale ale omenirii. Stau dovadă inclusiv aluziile pe care autorul le face în acest Oratoriu la creația lui Wagner (trimitere la leitmotivul dorinței din opera *Tristan și Isolda*), Debussy (o surprinzătoare evocare a corului sirenelor din *Nocturnes* într-un pasaj ce evocă bocetul), Enescu și, implicit, Bach. Iată, spre exemplu, un scurt fragment din secțiunea *Aria*, în care evocarea Rapsodiei a 2-a de Enescu este evidentă, cu expunerea motivului în formă originală și, decalat, în oglindă:

Exemplul 1

A. Vieru: *Miorița - Agnus Hominis*, *Aria*, măs. 1-4

Exemplul 2

G. Enescu: *Rapsodia română nr. 2, op. 11*, măs. 1-4

https://biblioteca-digitala.ro

L.V.: Legat de întrebarea tehnică despre modul ”Miorița”, să adăugăm faptul că există în creația lui Anatol Vieru și modul „Bacovia” din *Lupta cu inerția* — (Muzică pentru Bacovia și Labiș) din 1959-1960.

S.L.: Rezultă că autorul își croia propriul material sonor, adaptat la fiecare piesă compusă. Credeți însă că există vreo asemănare între modurile populare românești și modul ”Miorița” pe care Anatol Vieru l-a folosit ulterior în mai multe lucrări ale sale?

A.V.: Cu siguranță, da.

S.L.: Este posibil să fi fost Bartók un reper din perspectiva modală, dar poate și Toduță, sub aspectul formelor muzicale? Afirm aceasta deoarece Anatol Vieru și Sigismund Toduță au finalizat oratoriile pe tema comună a Mioriței în aceeași perioadă (anul 1957, respectiv 1958), în plus Anatol Vieru și-a susținut doctoratul la Cluj, avându-l în comisie la susținere chiar pe maestrul Toduță. Aveți cunoștință să fi existat un schimb de opinii între cei doi artiști, având în vedere că ambele lucrări sunt puternic ancorate în formele baroce, de altfel tema predilectă de cercetare a lui Toduță (a se vedea monumentala lucrare teoretică *Formele muzicale ale Barocului în creația lui J.S. Bach*[1])?

L.V.: Din câte știu, tatăl meu nu comunica cu maestrul Toduță în timp ce compunea oratoriul. Dar îl respecta foarte mult și într-adevăr l-a avut în comisia de doctorat.

[1] Sigismund Toduță: *Formele muzicale ale Barocului în operele lui J. S. Bach*, vol. 1-2-3, București, Editura Muzicală, 1969; 1973; 1978.

https://biblioteca-digitala.ro

S.L.: Cert este că Barocul este prezent și în alte opusuri ale lui Anatol Vieru. Este cunoscut faptul că în multe lucrări ale sale de factură modernă se regăsesc secțiuni care poartă titluri de forme baroce, ca passacaglia, ciaccona, fuga, dar avem și exemple de lucrări de sine stătătoare, intitulate astfel, încadrate în perioada avangardistă și postmodernă mai ales. Credeți că acest unghi, al privirii retrospective spre elemente ale Barocului aduse în actualitate i-ar fi putut fi deschisă de către Toduță, un redutabil cunoscător și mare iubitor al acestei epoci muzicale?

L.V.: Nu, nu cred. Dar amândoi erau oameni cultivați.

A.V.: Nu cred nici eu că Sigismund Toduță a avut vreo influență stilistică directă sau de alt fel asupra creației tatălui meu.

S.L.: Dacă cei doi artiști nu au comunicat în perioada compunerii Oratoriilor, atunci putem spune că asemănarea dintre cele două lucrări, sub aspect stilistic, ar corespunde unui *Zeitgeist* sau am putea crede că însăși structura baladei, cu un narator, în varianta lui Alecsandri, a sugerat o astfel de abordare structurală, tributară Barocului. Rămâne însă o tentație pentru oricine dorește să analizeze cele două piese, găsirea unor puncte de convergență stilistică și a unor elemente divergente, care să pună în valoare originalitatea celor două Oratorii ”Miorița”.

Vă mulțumesc pentru că ați proiectat o lumină nouă asupra unor fațete mai puțin cunoscute ale personalității acestui muzician de excepție care a fost Anatol Vieru. Dezvăluirile și comentariile dumneavostră au recreat, prin decupaje și *flash-back*-uri, adică printr-o retorică a imaginii fragmentate, un portret coerent al artistului. Fluxul memoriei și reflexia oglinzilor paralele pe care le-

https://biblioteca-digitala.ro

ați întruchipat în conversația noastră deschid perspectiva unei cercetări aprofundate a creației acestui muzician de elită, o creație în care intuițiile matematice se îmbină armonios cu dimensiunea poetică, proiectând profilul compozitorului în Atemporal.

SUMMARY

Silvia Lebu

Anatol Vieru: a Parallel Mirrors Portrait

Composer Anatol Vieru's exceptional artistic personality requires a multi-faceted approach. His professional trajectory is mapped in parallel mirrors, by means of a discussion with his son and daughter, providing a basis for an understanding of his artistic evolution, in a kaleidoscopic way. Beginning by recalling his studies in Bucharest and later in Moscow under the guidance of Aram Khachaturian, our dialogue recollects important episodes, as flashbacks, such as Vieru's encounters with Alfred Schnittke and György Kurtág, providing an insight into his artistic methods, and into the originality of his creative thinking. The oratorio Miorița (Agnus Hominis) with its innovative modal language, is identified as the starting point in the configuration of a unique musical vocabulary that assures him a special place in the history of Romanian music.

https://biblioteca-digitala.ro

STUDII

Redescoperind muzica imaginară
Mărturie pentru viitor

Irinel Anghel

„În anul 1975 propuneam un alt fel de muzică: o cântare neexteriorizată, care să nu se facă prin intermediul vocii umane sau al unui instrument muzical, al orchestrei ori mijloacelor electroacustice. Aşadar, o muzică lăuntrică, interiorizată, intimă, introvertită ce vizează individul şi solicită imaginaţia. Ar mai putea fi numită şi CÂNTAREA TĂCUTĂ.

Este ca şi cum o persoană care este „însetată" de muzică, ar fi privată, la un moment dat, în viaţa sa, din anumite motive, de modalitatea exteriorizării inspiraţiilor sale muzicale, cu alte cuvinte, nu ar avea la îndemână niciun instrument muzical. În plus, i s-ar interzice şi utilizarea vocii. Ca atare, nu-i rămâne altceva de făcut decât să își reverse inspiraţiile sale sonore în această cântare secretă, cu ajutorul imaginaţiei, şi pe care nu o aude nimeni, în afară de el, subiectul practicant. Actul de creaţie artistico-muzicală, mai ales în faza sa iniţială, de inspiraţie, de visare a proiectului acustic, de către un compozitor, ne apare tot ca un act de imaginaţie lăuntrică. Drept urmare, statutul de PRACTICANT ar fi cel mai adecvat muzicii imaginare. Chiar dacă la început această practicare ar părea dificilă, prin repetare şi insistenţă, cântarea imaginară s-ar instala de la sine ca o stare de fapt." (Octavian Nemescu, *Muzica imaginară*, în revista Muzica nr. 3-4 / 2015)

https://biblioteca-digitala.ro

Acesta este punctul de pornire al proiectului ***Redescoperind muzica imaginară***, derulat de *Asociația Jumătatea Plină*, de curând, în vara anului 2020, un an de mare criză, o criză neașteptată produsă de apariția și răspândirea coronavirusului (Covid - 19), în care prioritățile, mijloacele de comunicare ni se schimbă. În care viața noastră personală se schimbă, determinând poate, în viitor, modificări substanțiale în existența noastră colectivă. În acest context, artele spectacolului sunt extrem de afectate, distanțarea fizică obligându-ne fie să ne retragem și să așteptăm revenirea la normalitate, fie să găsim noi forme ale artei și noi mijloace de transmitere. Ne-am amintit în acest context, de propunerea pe care compozitorul Octavian Nemescu o făcea în anii '70 ai secolului trecut - aceea a deschiderii către muzica imaginară:

> "Ce este aşadar muzica imaginară? Un nou GEN MUZICAL, alături de altele precum muzica de cameră, simfonică, opera, baletul, muzica electroacustică, cea corală, ritualică (bisericească), ambientală, muzica uşoară, jazz, etc. Ce reprezintă ea? O reacţie, o antiteză a Spectacularului, un ANTIspectacol. Ca reacţie la spectacol, cântarea imaginară se va desfăşura fără spectatori (observatori) şi critici (comentatori). În acest caz emiţătorul, interpretul mesajului este, în acelaşi timp, şi receptorul său, în cadrul unui Ritual individual şi lăuntric, cu miza pe efortul imaginativ, ce exclude postura pasivă." (Octavian Nemescu, *Muzica imaginară*, în Revista Muzica 3-4 / 2015)

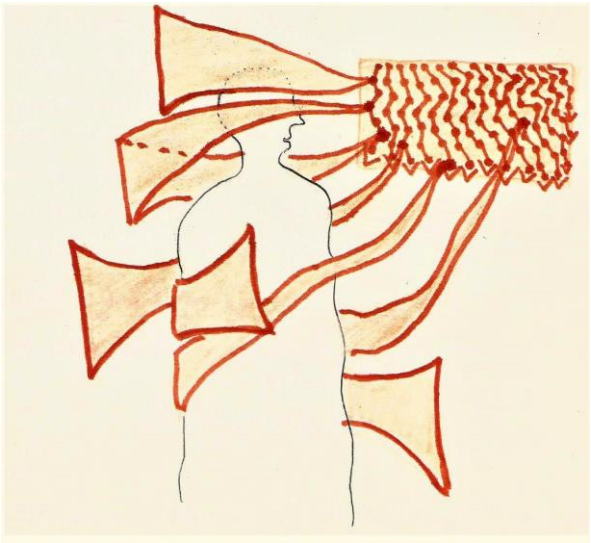
Poate că pentru Octavian Nemescu, muzica imaginară să fi reprezentat o formă de protest în contextul perioadei comuniste sau al succesiunii rapide a mișcărilor avangardei animate de reacții pe axele *control extrem al tuturor parametrilor sunetului - aleatorism, maximă complexitate - maximă simplitate, invenție - recuperare* (de aici să fi apărut opoziția față de spectacol reflectată de propunerea unui gen ANTI-spectacular). Dar, la el, cred că motivația cea mai

https://biblioteca-digitala.ro

importantă este cea a întoarcerii la NON-spectacular (e o diferență față de anti-spectacular), la o altă funcție a muzicii, eliberată de convenții, aceea de comunicare profundă cu sine, cu natura, cu universul (așa cum se întâmpla înainte de apariția spectacolului). Partiturile de muzică imaginară ale lui Octavian Nemescu vin în prelungirea preocupărilor sale pentru arhetipuri, pe linia unui minimalism sacru, recuperator al simbolurilor sonore.

Se poate vorbi chiar de un gen proto-spectacular, pentru că, cel puțin în cazul muzicii lui Octavian Nemescu, există o intenție de întoarcere la "origini", unde oamenii comunicau ritualic cu copacii, cu animalele, cu ploaia, cu Dumnezeu. Și desenele partiturilor lui trimit către vremurile de dinaintea apariției artelor spectacolului.

Imagine extrasă din lucrarea ***Cromoson*** de Octavian Nemescu (1974-1975):



Amintesc aici și câteva comentarii pe care le-am făcut în 1997, în legătură cu muzica imaginară, în cartea mea *Orientări, Directii, Curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX* (Editura Muzicală, 1997, Editura EIKON, 2018):

https://biblioteca-digitala.ro

La Octavian Nemescu, noul gen muzical s-a născut pe fondul preocupărilor pentru redescoperirea modelelor fundamentale de ordine sonoră, ca o variantă sau o consecinţă a curentului arhetipal.

Într-un articol mai vechi - *Dimensiunea interioară a sunetului*, în Revista Muzica nr. 4/1992, Octavian Nemescu consideră că acea „capacitate de reprezentare cu care a fost înzestrat omul oferă posibilitatea declanșării unor senzaţii la fel de intense în contactul lăuntric al subiectului cu realitatea imaginată, ca şi în cazul contactului real, ba, uneori, imaginile lăuntrice provoacă senzaţii, satisfacţii mai puternice decât realităţile". În muzică, se poate vorbi, prin urmare, despre sunete imaginare sau imagini sonore concepute ca simboluri ale unor „prezenţe" transculturale ce presupun un efort de practicare mentală, o deosebită concentrare asupra audiţiei interioare, transformată astfel într-un "ritual individual şi lăuntric."

Partiturile sale de muzică imaginară *Cromoson* şi *Crezi că vei putea singur?*, spre exemplu, instaurează o artă activă, a modificării intime a fiinţei. Interpretul devine spectator şi invers, pentru descifrarea sonorităţilor acesta având nevoie de un minim de cunoştinţe muzicale. Dispariția intermediarului între creator şi receptor determină înţelegerea muzicii în chip de contemplaţie activă, individuală, ceea ce evident provoacă o serioasă mutaţie în mentalitatea muzicianului european.

De pildă, în lucrarea *Cromoson*, intitulată şi *Cântarea obiectelor* (în opoziţie cu *Studiul obiectelor* al lui Pierre Schaeffer), Octavian Nemescu încearcă să stimuleze muzicalizarea unor senzaţii vizuale, cu partitura concepută ca un „vocabular al corespondenţelor între culoarea reală şi simbolul muzical imaginar", renunţând la această

https://biblioteca-digitala.ro

> asociere în *Crezi că vei putea singur?* – o adevărată provocare a receptorului-interpret, pentru realizarea efortului de obţinere a audiţiei interioare, în baza unei melodii de sunete-simboluri ce nu se mai află în dependenţă de nicio sugestie concretă. Se conştientizează faptul că imaginea transcende materialul, că sunetul imaginar, spre deosebire de cel produs, exteriorizat, îşi depăşeşte această condiţie, transformându-se în materie eterică, subtilă a gândului.
>
> Grete Tartler considera în 1984 că „şi dacă nu vor fi alţi compozitori care să urmeze soluţia lui Octavian Nemescu (calea muzicii imaginare), felul său de a gândi îi va îndemna totuşi să privească arta sunetului cu alţi ochi" (Grete Tartler, *Melopoetica*, Bucureşti, 1984).

Dacă ne referim la creațiile de muzică imaginară ale lui Octavian Nemescu, acestea îi urmează direcția întregii sale muzici - minimalist-arhetipală, ce vine cu o motivație în spate (autorul alege să lucreze cu câteva sunete pentru că le încarcă cu o semnificație trans-estetică).

M-a interesat foarte tare să lansez provocarea de concepere a unei partituri de muzică imaginară, unor alți compozitori din mediul academic (Corneliu Dan Georgescu, Diana Rotaru, Maia Ciobanu, Diana Gheorghiu, Sabina Ulubeanu, Gabriel Mălăncioiu, Darie Nemeș Bota, Mihaela Vosganian, Sorin Lerescu, Constantin Basica) și mie însămi, pentru a vedea cum își "toarnă" fiecare propriul conținut impregnat de direcția estetică, stilul și viziunile proprii, în acest nou mod de comunicare muzicală. Partiturile au fost adunate într-o culegere dedicată lui Octavian Nemescu, purtând amprenta (istorică?) a anului 2020. Ele pot fi găsite integral aici: https://www.academia.edu/43895602/Redescoperind_muzica_imaginara

Sigur că muzica imaginară, așa cum a gândit-o Octavian Nemescu, se așează pe terenul muzicii conceptuale cu toate

https://biblioteca-digitala.ro

formele ei (grafism, textcompoziție, conceptualism schematic), pe teritoriul aleatorismului parțial și pe deschiderile muzicii intuitive (așa cum a lansat-o Stockhausen) – însă toate aceste muzici aveau o destinație spectaculară. Erau menite pentru a fi cântate. Ceea ce particularizează muzica imaginară și o definește în acest context, este faptul că ea **nu se aude în exterior**. Ea este cântată/ascultată/practicată lăuntric, în mintea celui care citește/contemplă partitura.

Aceste partituri au o destinație largă (adică nu se adresează doar muzicienilor). Nu întâmplător, artiștii pe care i-am mai găsit în lume cu astfel de tentative, sunt compozitori minimaliști.

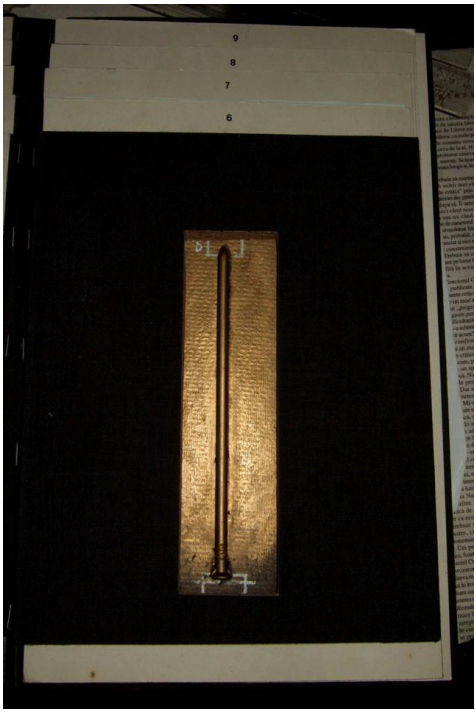
De aceea, punctul „tare" al acestui proiect, al cărui titlu conține cuvântul *muzică* este acela că rezultatele NU SE AUD în exterior. Scopul, așa cum îl văd eu, este de informare a oamenilor și poate, de educare (în toate formele creative posibile) a urechii interioare și imaginației sonore. După acest "antrenament" de citire/contemplare/practicare a partiturilor de muzică imaginară, dezideratul ar fi acela de muzicalizare a tuturor percepțiilor. Octavian Nemescu spune:

> "Partitura acestei muzici ar deveni însăşi Natura, ambientul înconjurător, pe toate palierele sale senzoriale. Actul muzicalizării, cântării poate căpăta o continuitate, o durabilitate cvasi totală: de dimineaţa până seara. De zile, săptămâni, luni, ani. Ar fi posibilă, în felul acesta o cântare continuă de-a lungul vieţii în care fiecare sunet să se desfăşoare pe parcursul unui an (de pildă). Iar materializarea timbrală, în plan imaginar, ar depăşi-o pe cea reală, de factură vocal-instrumentală sau concretă-electronică. Se vor închipui, bunăoară, vibraţii de cristale sau cele ale munţilor şi stâncilor, glasuri de tunete, acustici vegetale în mişcare ascendentă, etc. S-ar putea cânta imaginar şi fără provocarea unor senzaţii de altă natură. Iar unele sunete sau intervale muzicale pot căpăta, în imagistica sonoră, statutul şi, ca atare, puterea unor săgeţi, cuie,

https://biblioteca-digitala.ro

> fulgere, deci arme sonore în lupta subiectului practicant cu el însuşi, cu zonele sale negative, întunecate (obscure), egotice, în ideea îmbunătăţirii condiţiei sale umane. Muzica astfel concepută, ar putea căpăta o funcţie TRANSCULTURALĂ."

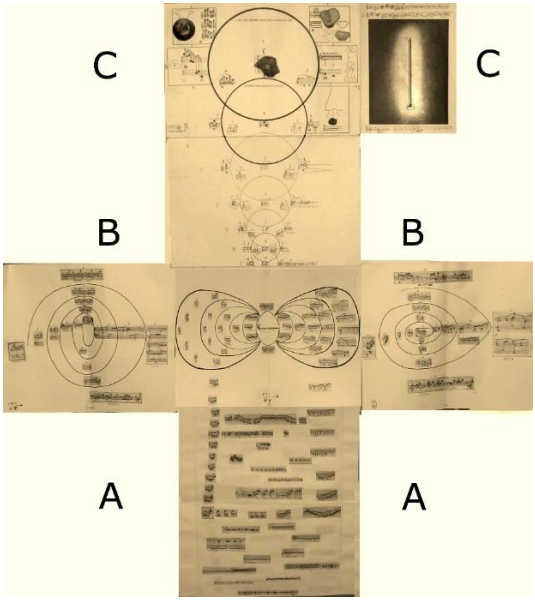
Imagine extrasă din lucrarea ***Crezi că vei putea singur?*** de Octavian Nemescu (1976)



La Octavian Nemescu (și asta este amprenta lui originală ce nu are nevoie de imitație), prin muzica imaginară non-spectaculară, sau practica transculturală post-spectaculară - cum este cazul lucrării *Metabizantinirikon,* care are atât o variantă "clasică" de partitură cât și una interioară, de practicat după audiție, se pune în discuție rostul estetic al muzicii. Citez dintr-un alt articol publicat de Octavian Nemescu în Revista Muzica nr. 8 / 2017 (*METABIZANTINIRIKON (1984). Practicarea la altitudine TRANSCULTURALĂ a muzicii*):

https://biblioteca-digitala.ro

"Partea superioară a partiturii, reprezintă abordarea şi practicarea de factură TRANSCULTURALĂ şi postspectaculară a acestui opus. Asta înseamnă că cei care au cântat sau au ascultat lucrarea în varianta ei spectaculară sau cea înregistrată pe CD şi care doresc, simt nevoia să practice anumite fragmente ale ei în scopul îmbunătăţirii propriei fiinţe, scop ce trancende astfel simplul „rost estetic" al muzicii, au posibilitatea să parcurgă treptat, sferele, cercurile superioare, în ordinea verticalei ascendente, a zonei C. Este vorba de o practicare individuală, iar apoi, pe ultimul cerc, şi lăuntrică a unor componente ale piesei. Tot aici este prezent şi un fenomen de natură sinestezică, în sensul că senzaţii gustative, vizuale, olfactive şi tactile se transformă, se „traduc" în sunete muzicale imaginare (ce provin din discursul sonor al Metabizantinirikonului)."



https://biblioteca-digitala.ro

Prin retragerea muzicii din zona audibilă și mutarea ei în imaginație, compozitorul a dorit o recuperare a unor funcții ale muzicii (altele decât cele pur estetice). Funcția de comunicare a omului cu sine, cu energiile universului, cu natura, funcția terapeutică sau cea modelatoare a conștiinței. Din acest punct de vedere, demersurile sale se apropie celor ale meditației active.

Pentru alți compozitori însă, care încearcă acum plăsmuiri adresate imaginarului individual, rosturile și formele prin care acestea se comunică pot fi diferite. *Partitura-narațiune / poveste cu tâlc, partitura-joc, partitura-hartă, partitura-corp, partitura-oglindă, partitura performativă, partitura – partener de călătorie, partitura – carte poștală* sunt câteva dintre modalitățile creative găsite de cei care au acceptat invitația mea de a intra cu o contribuție în colecția de partituri de muzică imaginară din volumul amintit.

Pentru ca lucrurile să îi apară cât mai clare cititorului, voi extrage niște puncte de pornire și de acces către acest subiect și această practică.

O partitură de muzică imaginară are 2 componente:

1. conține un ansamblu de notații muzicale și / sau extramuzicale și un ghidaj amănunțit din partea autorului pentru ca practicantul să își imagineze muzica sugerată de compozitor.

2. rezultatul nu se aude (el rămâne în interior). Ideea este tot atât de radicală precum a fost cea a lui John Cage cu partitura / experiența *4'33"* (care era altceva, desigur).

Pentru a deveni "partituri" de muzică imaginară (în cazul în care cineva își dorește asta), imaginile trebuie să aibă un text îndrumător, astfel încât să îl poți ghida pe cel ce le privește, să audă ceea ce vrei tu să audă. Pe lângă "cântarea tăcută", din interior, muzica imaginară se deosebește de simpla muzică grafică prin implicarea explicită a autorului în comunicarea intenției. Imaginația nu e lăsată liberă. Ea este condusă. Sigur că există și așa, un grad mare de relativitate a "traducerilor" interioare dar entropia este mult redusă de comunicarea intențiilor.

https://biblioteca-digitala.ro

Pornind de la scrierile lăsate de Octavian Nemescu, am putea defini partitura de muzică imaginară, ca pe un ansamblu de notații muzicale, pseudo-muzicale și mai ales extramuzicale (imagini, desene, texte) care să îl facă pe cel ce privește partitura să își imagineze o muzică așa cum vrea autorul. Deci, ghidajul, sugestiile trebuie să fie prezente. Insist asupra acestui aspect. Nu e vorba doar de un simplu grafism care lasă liberă imaginația să zburde, ci de conducerea imaginației auditive înspre ceea ce dorești tu să fie auzit. Receptorul (care nu trebuie să fie neapărat muzician - deși unii pot alege această destinație restrânsă) este interpretul partiturii și totul se întâmplă în mintea sa.

Ce se întâmplă în mintea practicantului:

El ia contact cu ghidajul compozitorului, și-l însușește. Din acest punct, va exista o "negociere" ascunsă între sugestia autorului, claritatea ei și puterea ei de impregnare și imaginația practicantului. E un proces de co-imaginare, sau de co-creație. Procentele de apropiere / depărtare vor varia de la persoană la persoană. Ne aflăm pe teritoriul unei determinări parțiale (aleatorism controlat).

Acțiunea de decodare, de dezvăluire, de materializare a rezultatului acestui proces iese din sfera muzicii imaginare. Decodarea nu poate fi decât individuală și "secretă".

Aceasta este o mare provocare pentru cei care simt nevoia să asculte o muzică produsă de (alt)cineva sau să traducă stimulul prin sunete, exemplificări audibile pentru exterior, din dorința de a-și împărtăși experiența. Uite, eu aud asta, tu ce auzi?

Rezistența la această tentație ne păstrează în sfera muzicii imaginare. Altfel, încălcarea "regulii" ne scoate din „joc”.

Am avut multe discuții în perioada de cercetare, cu diverse persoane, despre muzica interioară și despre nevoia lor de a o traduce pentru ei sau pentru altii, sonor, audibil. Cuvântul folosit de cei mai mulți a fost "sonificare".

Muzica imaginară se situează însă la un nivel superior de comunicare, cel de după o practică extinsă de ascultare și asimilarea unei educații muzicale de bază. Octavian Nemescu

https://biblioteca-digitala.ro

a ajuns la muzica imaginară după ce a scris multe partituri de prezentat în concert, după ce a aprofundat tehnici compoziționale complexe. Renunțarea la cântarea exteriorizată s-a făcut în mod intenționat, cu un scop. Muzica imaginară se află deasupra materiei. Orice traducere sonoră exterioară înseamnă o cădere. O recădere în materie.

Octav Avramescu, coordonatorul proiectului ***Redescoperind Muzica Imaginară***, ca reprezentant al Asociației Jumătatea Plină, mi-a dat ideea de a solicita o comparație a muzicii lăuntrice cu monumentul invizibil al lui Jochen Gerz, pentru o mai bună înțelegere a acestei forme de artă.

Am colectat câteva comentarii despre ideea lui Gerz, pe care le redau mai jos:

> <With his « Invisible monument », Jochen Gerz plays with our custom of seing. He doesn't impose to us a great monument as we often see, but an invisible monument that is only in the person's mind who thinks about it. It has a strenght we can not ignore once we know it exist. In his view, knowing is more important than seing.> (whereismymind.over-blog.com)

> <Gerz has described invisiblility as both intellectual challenge and as a protective measure; what is unseen cannot be defaced.> (Ed. Invisible: Art about the Unseen 1957, 2012)

Pentru cei care simt nevoia să traducă, să decodeze, să "sonifice" partituri de muzică imaginară cu rezultate audibile, punând întrebarea <de ce nu?>, aprofundarea acestei paralele ajută la înțelegerea necesității muzicii imaginare de a rămâne secretă, lăuntrică, nematerializată exterior, pentru ca ea să se justifice ca atare.

https://biblioteca-digitala.ro

De la **Corneliu Dan Georgescu**, coleg de generație și bun prieten cu Octavian Nemescu, pe lângă o partitură-narațiune cu tâlc cu titlul **„Harmonia Universalis in Musica per Octabis / Universae Harmonia Musica per Octabis / Omagiu lui Octavian Nemescu”**, am primit și câteva gânduri despre muzica imaginară, care sunt mai mult decât binevenite.

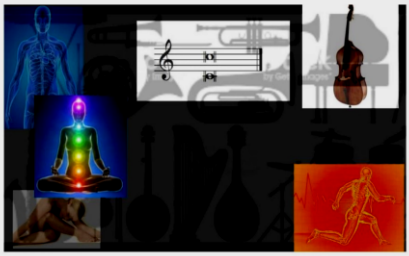
> „Cred că la început nu am fost prea entuziasmat de această idee... În general, nu sunt atras de strădaniile de a găsi ori redefini originalitatea în soluții „pe lângă muzică” (ori „pe lângă” pictură, literatură etc.), mi se pare un fel de a evita atacarea problemei principale. Nu este desigur nimic rău aici, dar nu ne mai situăm în imperiul sunetelor și al vrajei pe care ele o exercită, ci alături de ele. Acest imperiu este fără margini, deci infinitul nu ne mai ajunge?
>
> Dar... înainte de toate, muzica se concepe în minte, „imperiul ei fără margini” vine din alt imperiu, al imaginației, al comunicării cu sfere necunoscute, care nu se pot descrie prin cuvinte sau traduce în note decât stângaci. Dacă a renunța la un imperiu ne pune în contact cu un alt imperiu, care îl cuprinde pe primul, atunci nu mai poate fi vorba de o renunțare, dimpotrivă. Cred că aici este o greșeală pe care am făcut-o nu numai eu: a confunda esența muzicii cu notele, sunetele, instrumentele respective, a accepta să fii prizonierul lor.
>
> Acum văd această idee astfel: a rămâne odată în lumea „sferelor necunoscute de nedescris prin cuvinte”, a imaginației, mi se pare o încercare foarte subtilă și profundă de a se manifesta fără a se poticni în granițe fizico-acustice convenționale, ci într-o deplină libertate, care nu poate exista decât în domeniul ideal. Recunosc aici ceva din ideea Sublimului, idee care mă frământa de mult și pe diferite planuri, deci o pot regăsi cine mai știe unde: așadar renunț la materie, la convenții, la

https://biblioteca-digitala.ro

certitudinea unui suport fizic pentru ceva imaterial – ceva ce nu știu dacă există, dacă îmi va spune ceva sau nu, daca îl pot atinge doar cu sensibilitatea imaginației mele. Este tocmai acel ceva din noțiunea de Sublim, care nu este ușor de înțeles: a renunța de bună voie la siguranța lumii materiale după ce ai stăpânit-o în felul tău, nu este o evadare lașă, ci este o probă a unei forțe interioare imense, care rămâne de obicei neobservată.

Harmonia Universalis in Musica per Octabis
Universae Harmonia Musica per Octabis
Omagiu lui Octavian Nemescu

Orice muzică este mai întâi imaginară, nu există un timp nicăieri, în afara imaginației cuiva – de ce nu și a imaginației tale? Sigur că uneori răsună și în capul tău o muzică sau alta. Nu ți se pare ca sună mai frumos decât orice ai auzit până acum? Renunță odată să mergi mai departe, rămâi în acest punct, uită orice altceva te-ar putea atrage către o materializare obișnuită, nu vei regreta. Oprește-te din cursa care transformă orice vis în ceva ce este, raportat la el, gunoi. Uită vorbăria specialiștilor. Nu îi condamna, ar trebuie sa-ți provoace doar milă. Uită-ți ambițiile, voința, decepțiile, frustrările, lasă-le să se ducă. Uită-ți amintirile, planurile de viitor, nu mai ai nevoie de ele acum. Retrage-te un timp în tine însuți, purifică-te, eliberează-te de orice balast social, pregătește-te să intri într-o lume fantastică, lumea imaginației tale. Fii gata să trăiești o experiență unică.
Concentrează-te asupra muzicii tale interioare – a corpului tău, a artei, a naturii, a universului care rezonează în tine. Nu este greu, va trebui doar să urmezi cele prescrise aici. Nimeni și nimic nu te poate opri să trăiești ceva deosebit, totul depinde numai de tine.
Vei cânta o simfonie a ta, în trei părți, în tine și pentru tine. Dar nu izolarea, autismul este scopul tău, dimpotrivă: îmbogățirea ta printr-o deschidere neînfrânată de convenții, dogme, reguli, către toate muzicile audibile si neaudibile, laice sau sacre, existente sau imaginabile. Inspiră-te din imaginile de mai jos. Vei găsi o bogăție muzicală infinită – în cadrul unei octave.



Partea I:
Cântă îndelung acest sunet – *octava mică a lui do* – în minte: cu vocea, la flaut, vioară, orgă, trompetă, tobă, pian, bucium, sitar, shakuhachi, gamelan, digeridoo. Nu te uita la probleme tehnice. Poți cânta ce vrei și cum vrei în mintea ta, ești liber – atât de liber cât vrei, cât ai curajul. Privește și inspiră-te din primele două imagini (1, 2).

Începe cu corpul tău. Încearcă să acordezi sunetele imaginate cu ritmul inimii tale, al respirației, al celor șapte chakre. Sunt voci cunoscute, ele constituie *sunetul de rubin – Musica Umana, Musica Instrumentalis*. Lasă aceste sunete să răsune un timp.
Apoi uită notele, instrumentele, portativele, cheile, alterațiile... poți să zâmbești când te mai gândești la ele, la sărăcia pe care o ascund. Nu te lega de asemenea nimicuri, fii liber. *Sunetul de rubin* pe care l-ai auzit și cântat până acum a fost frumos, dar nu îți mai ajunge.

https://biblioteca-digitala.ro

> Dar mai este apoi ideea autismului, cu care pare a se lega interesul pentru o forță doar interioară. Este ea însă într-adevăr doar interioară? Nu sunt o fire prea deschisă pentru social, dar în niciun caz nu am înțeles rezerva asta decât tocmai ca pe o deschidere către ceva mai larg, ca pe o eliberare de alte convenții, de data asta, sociale. Daca poți convinge semenii tăi că a iubi, a gândi, a cânta fără pretenții la recunoaștere, la un contact cu forme materiale convenționale, limitate, este o probă de forță care te pune în contact cu Sublimul, ai reușit să ieși din „cuibul tău autist" și să le oferi ceva, ce cu siguranță le va prinde bine cândva. Cred că în această direcție a reușit Octavian prin ideea lui să facă un prim pas... Dar orice drum, oricât de lung, începe cu un asemenea prim pas."

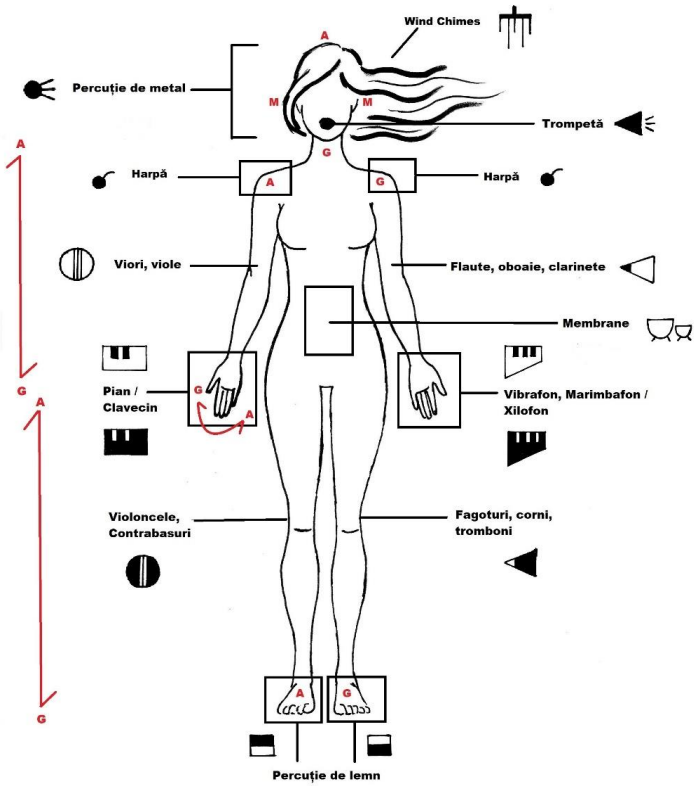
Spuneam că partiturile de muzică imaginară care au sosit de la compozitorii cărora le-am făcut această invitație, s-au așezat în forme originale de prezentare. Este dovada faptului că "acceptând regulile jocului", nu înseamnă să renunți la propriile viziuni, la propria creativitate, la tine însuți.

Diana Rotaru ne oferă o partitură-mini-lexicon coregrafic pentru un om-orchestră. Titlul este **„Choreosymphographia"**. Practica ei se adresează unui compozitor-dansator sau dansator-compozitor. Diana s-a apropiat foarte mult de o altă idee pe care o avusesem la începutul verii, căutand căi de concretizare a direcțiilor proiectului pentru artiști dansatori: aceea a unui dans pe o muzica imaginară. Iată ce ne spune autoarea despre partitura sa "coreosimfografică a cărei sonorizare este exclusiv interioară, imaginară":

> "Corpul este muzicalizat în întregime, fiecare parte a corpului corespunzând unui grup de instrumente din orchestra simfonică. În momentul în

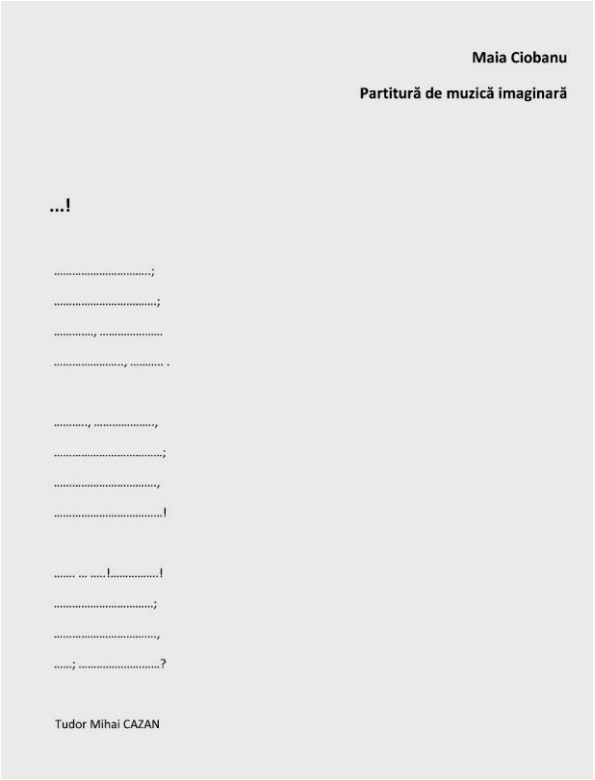
https://biblioteca-digitala.ro

care începe să se mişte, dansatorul începe totodată să îşi compună propria muzică, auzită numai de el. Ritualul dansului devine astfel un exercițiu intens de concentrare şi de imaginație, un act profund sinestezic care nu poate fi experimentat în întregime decât de un singur om: cel care îl practică, dansatorul-compozitor sau compozitorul-dansator (care nu e necesar să activeze ca profesionist în domeniile respective). Eventualii spectatori vor fi puşi în situația de a lua contact doar cu jumătate din actul artistic, cealaltă jumătate rămânând pentru ei un mister total."



https://biblioteca-digitala.ro

"...!" este titlul partiturii cu care compozitoarea **Maia Ciobanu** îmbogățește colecția dedicată în această vară, muzicii imaginare. M-am bucurat o dată în plus, de ideile cu care fiecare compozitor a contribuit la acest proiect. Nu seamană una cu alta. Varietatea, provocările, subtilitățile își găsesc loc și în această formă de comunicare artistică propusă pentru prima oară în România de Octavian Nemescu în 1975. Această varietate, investirea personalității fiecărui artist implicat, în creația lui, demonstrează că <redescoperirea muzicii imaginare> nu se atinge nicicum de originalitatea și unicitatea lui Octavian Nemescu sau de stilul personal al celui care alege și această cale de comunicare. Ba dimpotrivă, le oferă artiștilor ocazii de a experimenta și un alt mod de a compune. Chiar dacă aceste experiențe ale verii anului 2020, greu încercată de efectele pandemiei vor rămâne izolate în creația acestor compozitori, ele le conțin amprenta, viziunile, aspirațiile.


Maia Ciobanu

Partitură de muzică imaginară

...!

.....;
.....;
....., ...
....., ...

....., ...,
.....;
.....,
.....!

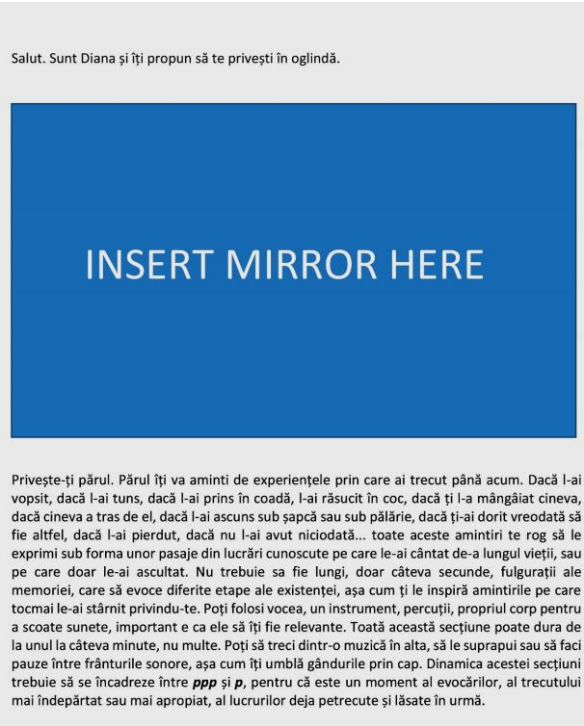
....!.....!
.....;
.....,
.....; .....?

Tudor Mihai CAZAN

https://biblioteca-digitala.ro

Maia Ciobanu propune ca punct de pornire al "aventurii" imaginarului muzical individual, o poezie a fiului său, Tudor Mihai Cazan. Spre deosebire de alte partituri ale căror imagini sau ghidaje vizează diferiți parametri ai sunetului (înălțimi, durate, intensități, timbruri), prin declanșatorul ales, Maia Ciobanu se adresează unor alte paliere ale compoziției - cel al formei și cel al expresiei muzicale. Altfel spus: fill in the blanks!

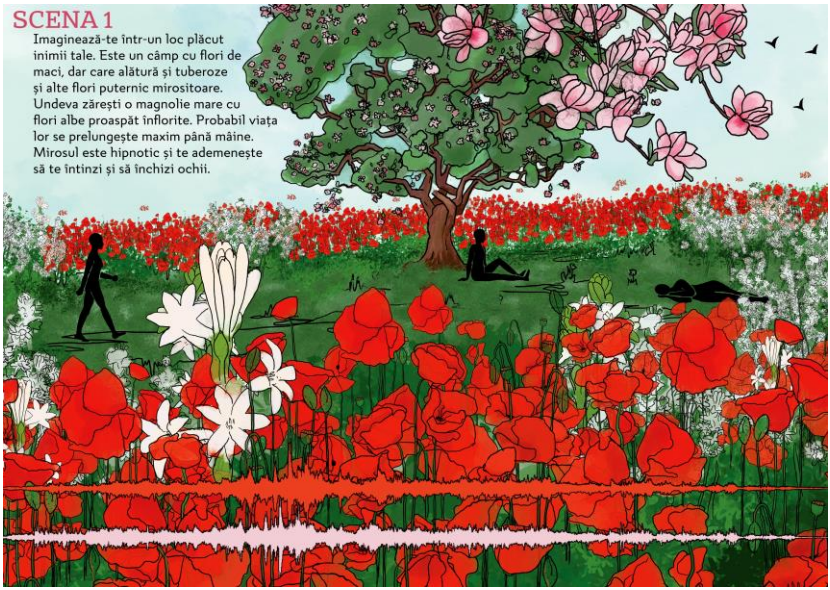
Pe **Diana Gheorghiu** am întâlnit-o înainte de examenul ei de admitere la Universitatea Națională de Muzică București. Am sfătuit-o să ceară repartiția la clasa de compoziție a lui Octavian Nemescu, pentru că intuiam că această alegere i se va potrivi. Deci, și Diana a fost studenta domnului Nemescu și îi cunoaște foarte bine muzica și ideile. De aceea i-am adresat invitația de a ni se alătura cu o partitură de muzică imaginară, bazându-mă pe creativitatea ei și pe spiritul ei ludic, care îi dă deschideri pentru astfel de provocări.


Salut. Sunt Diana și îți propun să te privești în oglindă.
INSERT MIRROR HERE
Privește-ți părul. Părul îți va aminti de experiențele prin care ai trecut până acum. Dacă l-ai vopsit, dacă l-ai tuns, dacă l-ai prins în coadă, l-ai răsucit în coc, dacă ți l-a mângâiat cineva, dacă cineva a tras de el, dacă l-ai ascuns sub șapcă sau sub pălărie, dacă ți-ai dorit vreodată să fie altfel, dacă l-ai pierdut, dacă nu l-ai avut niciodată... toate aceste amintiri te rog să le exprimi sub forma unor pasaje din lucrări cunoscute pe care le-ai cântat de-a lungul vieții, sau pe care doar le-ai ascultat. Nu trebuie sa fie lungi, doar câteva secunde, fulgurații ale memoriei, care să evoce diferite etape ale existenței, așa cum ți le inspiră amintirile pe care tocmai le-ai stârnit privindu-te. Poți folosi vocea, un instrument, percuții, propriul corp pentru a scoate sunete, important e ca ele să îți fie relevante. Toată această secțiune poate dura de la unul la câteva minute, nu multe. Poți să treci dintr-o muzică în alta, să le suprapui sau să faci pauze între frânturile sonore, așa cum îți umblă gândurile prin cap. Dinamica acestei secțiuni trebuie să se încadreze între ppp și p, pentru că este un moment al evocărilor, al trecutului mai îndepărtat sau mai apropiat, al lucrurilor deja petrecute și lăsate în urmă.

https://biblioteca-digitala.ro

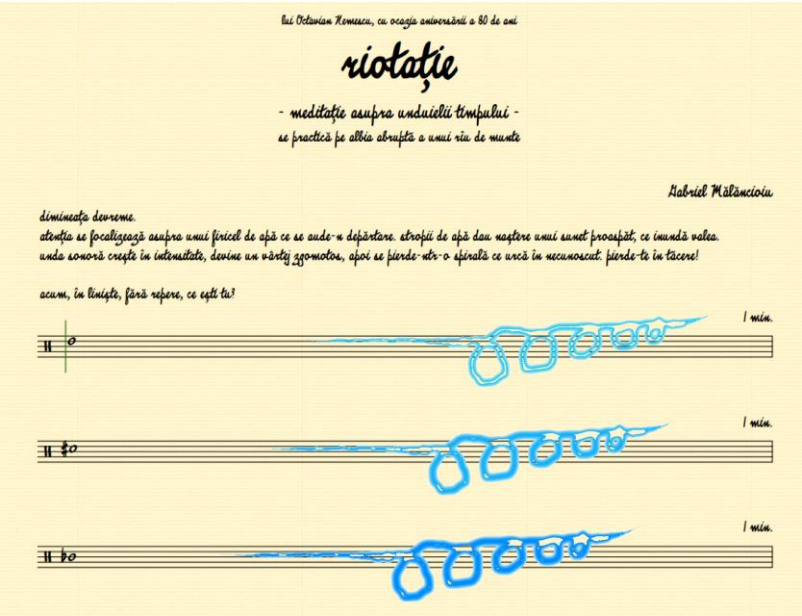
De la ea, am primit o partitură-oglindă, sau care are nevoie de o oglindă. **„Insert mirror here"** incită la o practică de autoexplorare sonoră imaginară, pe care autoarea o ghidează prin indicațiile sale.

Compozitoarea **Mihaela Vosganian**, prin partitura grafic-frecvențială **„Către Planeta mea nenumită”**, invită practicantul la experiența unui *spectacol imaginar în 5 scene pentru o călătorie astrală*. Desenele inspirate ale Karlei-Maria Broșteanu reprezintă principalul atractor și stimul al imaginației conduse de autoarea conceptului prin texte-ghid. Aspectul partiturii ne duce cu gândul la cărțile cu benzi desenate străbătute de forme de undă ce solicită imaginarul sonor, aducând prin această variantă de prezentare, un impact de originalitate în contextul lucrărilor prezentului volum. Propunerea Mihaelei Vosganian se situează pe linia preocupărilor sale către meditația activă, explorările spirituale imaginare, visarea lucidă, reprezentând și o inițiere în practica călătoriilor astrale.


SCENA 1
Imaginează-te într-un loc plăcut inimii tale. Este un câmp cu flori de maci, dar care alătură și tuberoze și alte flori puternic mirositoare. Undeva zărești o magnolie mare cu flori albe proaspăt înflorite. Probabil viața lor se prelungește maxim până mâine. Mirosul este hipnotic și te ademenește să te întinzi și să închizi ochii.

https://biblioteca-digitala.ro

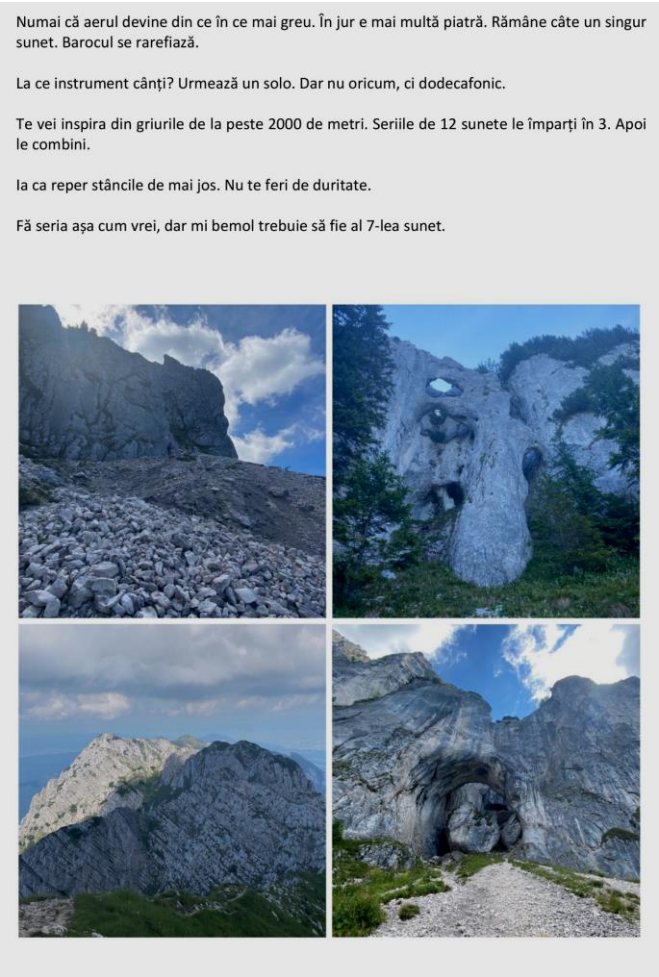
Între notație, natație, meditație și rotație, **„riotația”** lui **Gabriel Mălăncioiu** propune practicantului, muzicalizarea cursului unui râu de munte, a cărui albie abruptă modelează undele sonore, dinamica lor în timpul apropierii și depărtării de subiect.

Partitura are așadar un loc de practică indicat și un timp al zilei (dimineața devreme). Scara sonoră descendentă prezentă în partitură se va acorda astfel cu coborârea în zi, cu ancorarea într-o fundamentală a modului ales pentru această cântare tăcută.

lui Octavian Nemescu, cu ocazia aniversării a 80 de ani
riotație
- meditație asupra undielii timpului -
se practică pe albia abruptă a unui riu de munte
Gabriel Mălăncioiu
dimineața devreme.
atenția se focalizează asupra unui firicel de apă ce se aude-n depărtare. strofii de apă dau naștere unui sunet proaspăt, ce inundă valea.
unda sonoră crește în intensitate, devine un vârtej zgomotos, apoi se pierde-ntr-o spirală ce urcă în necunoscut. pierde-te în tăcere!
acum, în liniște, fără repere, ce ești tu?
l min.
l min.
l min.

Sabina Ulubeanu își combină abilitățile sale de compozitoare și artist fotograf pentru a crea o partitură imaginară polistilistică, postmodernă cu titlul **"Muzica imaginară a muntelui"**. În călătoria pe un munte, urcușul, modificările peisajului aduc imaginației practicantului schimbări de stil ale unor muzici recuperate din memoria sa culturală. Muzica este partenerul de drum al celui ce se încumetă în aventura explorării unui munte de la bază până în vârf, trecând prin sonorități techno, gregoriene, prin chansonete, construcții

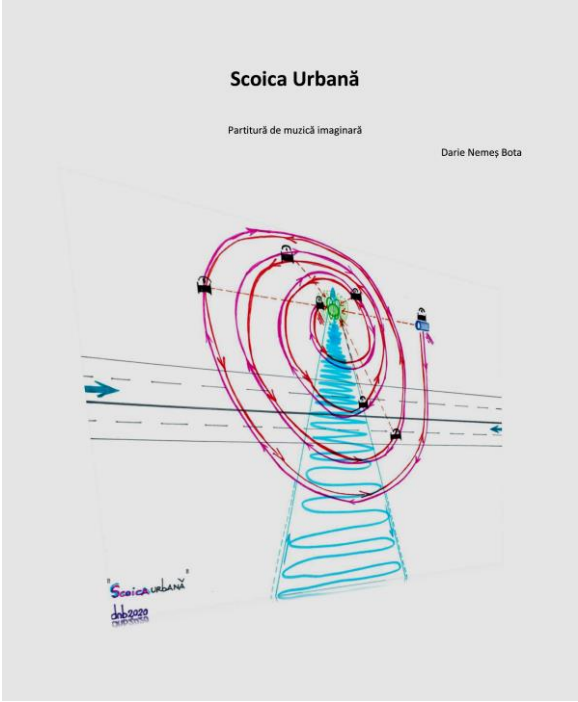
https://biblioteca-digitala.ro

baroce și structuri serial-dodecafonice. Aceste schimbări de stil, sunt ghidate de autoare printr-un text însoțitor al fotografiilor care se adresează deopotrivă muzicienilor și melomanilor, având un limbaj relaxat care îl încurajează pe cel ce dorește să testeze această experiență, să nu se sperie de termenii muzicali integrați. Cu alte cuvinte, partitura este un produs hibrid cu o tentă paradoxală pe care aș numi-o "cool academicism."


Numai că aerul devine din ce în ce mai greu. În jur e mai multă piatră. Rămâne câte un singur sunet. Barocul se rarefiază.
La ce instrument cânți? Urmează un solo. Dar nu oricum, ci dodecafonic.
Te vei inspira din griurile de la peste 2000 de metri. Seriile de 12 sunete le împarți în 3. Apoi le combini.
Ia ca reper stâncile de mai jos. Nu te feri de duritate.
Fă seria așa cum vrei, dar mi bemol trebuie să fie al 7-lea sunet.

https://biblioteca-digitala.ro

Compozitorul **Darie Nemeș Bota** completează colecția de partituri de muzică imaginară cu o **„Scoică urbană**" ce propune o experiență sonoră polifonică. Iată că un alt palier al muzicii este practicat prin această propunere - cel sintactic.



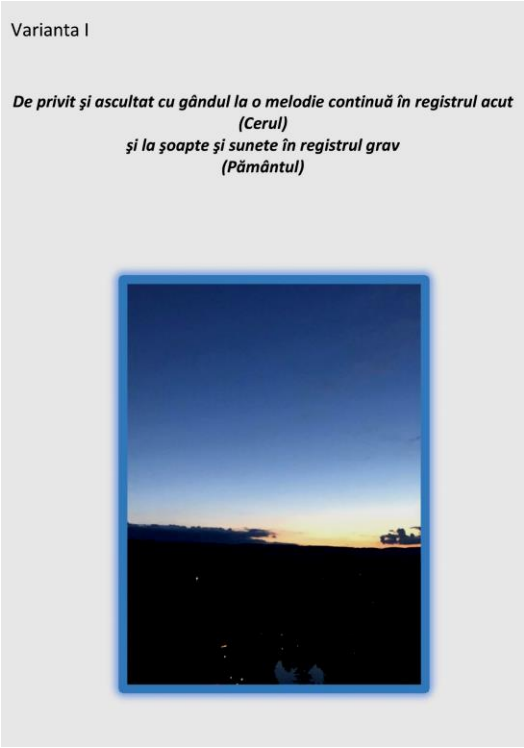
Partitura provoacă practicantul la a-și imagina un "sunet lăuntric (INTERIOR) ce apare inițial în registrul grav, în zona picioarelor, urcând treptat prin corp și ajungând până în registrul supra-acut imaginat în vârful capului, ca un „*ton personal* care necesită un efort de concentrare din partea subiectului", în contextul în care acesta percepe din exterior alte două planuri (un ambient urban și o modificare a acestuia printr-un obiect rezonator ținut în mână și mișcat pe un traseu circular deschis în dreptul urechii). Cele 3 planuri coexistă așadar, solicitându-i practicantului o audiție "în spațiu" și o

https://biblioteca-digitala.ro

contribuție imaginară parțială ca un fel de sunet fundamental al propriul corp ce coabitează cu ambientul înconjurător zgomotos și cu modificările acestuia.

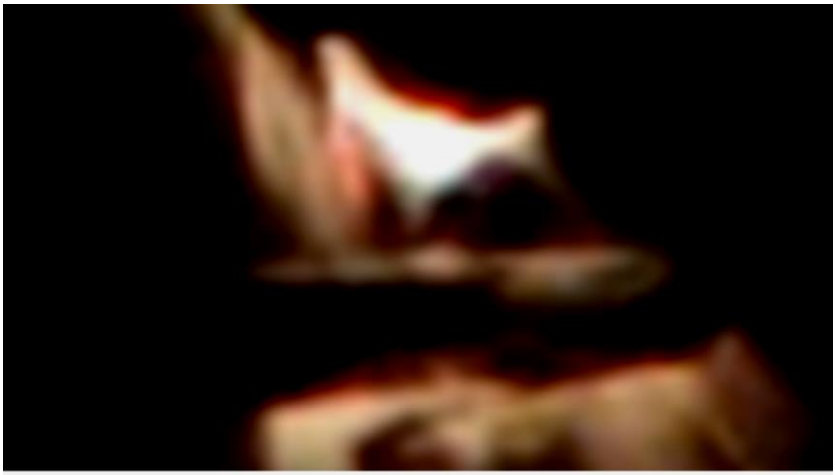
Practica acestei "polifonii" aduce și o dimensiune performativă experienței (prin plasarea subiectului în spațiul urban, cu o conservă sau pahar de carton în mână, efectuând mișcări spiralice în jurul urechii).

Sorin Lerescu se adresează prin variantele partiturii sale **„Orizontul serii”**, deopotrivă non-muzicienilor și muzicienilor, cele două opțiuni neexcluzându-se neapărat una pe cealaltă. Puterea generatoare de muzică imaginară a unei imagini se concretizează în diferite versiuni timbrale ce aduc împreună cerul și pământul, două extreme care se completează și își oferă sens una alteia.


Varianta I
De privit şi ascultat cu gândul la o melodie continuă în registrul acut
(Cerul)
şi la şoapte şi sunete în registrul grav
(Pământul)

https://biblioteca-digitala.ro

Constantin Basica surprinde sau deja nu ne mai surprinde prin binecunoscuta sa creativitate, în partitura **"Opt vederi cu mostre de muzică imaginară"**, o serie de 8 cărți poștale ce conțin pe față o imagine iar pe spate, ghidajul autorului.



Privește îndelung imaginea de pe verso.

Imaginea reprezintă un cadru video mărit de 33 de ori, ce provine dintr-un clip filmat de compozitorul Constantin Basica în subsolul blocului din București, în care a crescut. El își imaginează o muzică inspirată de acest clip, ce este produsă de un cvartet de porumbei. Sunetele păsărilor sunt redate prin boxe plasate în formă de X chiar în locul filmat. Muzica este misterioasă, într-o nuanță înceată. Tu nu o poți auzi, încă, pentru că este în imaginația lui. Acum transformă-te într-o entitate microsopică și pregătește-te pentru teleportare exact la încrucișarea celor patru valuri sonore ale boxelor. Vei fi acolo pentru 0,033 secunde (durata cadrului video), timp în care ți se va întipări în memoria imaginației o fracțiune din acea muzică. Ești gata?

Teleportează-te... și ești înapoi.

Păstrează această mostră de muzică imaginară ca un mic cadou trimis de:

Imaginile sunt cadre video mărite de 33 de ori din clipuri filmate de autor. Practica sugerată de compozitor ne poartă într-un teritoriu SF, în care spațiul și timpul își pierd coordonatele umane. Practicantul este invitat să se mute în

https://biblioteca-digitala.ro

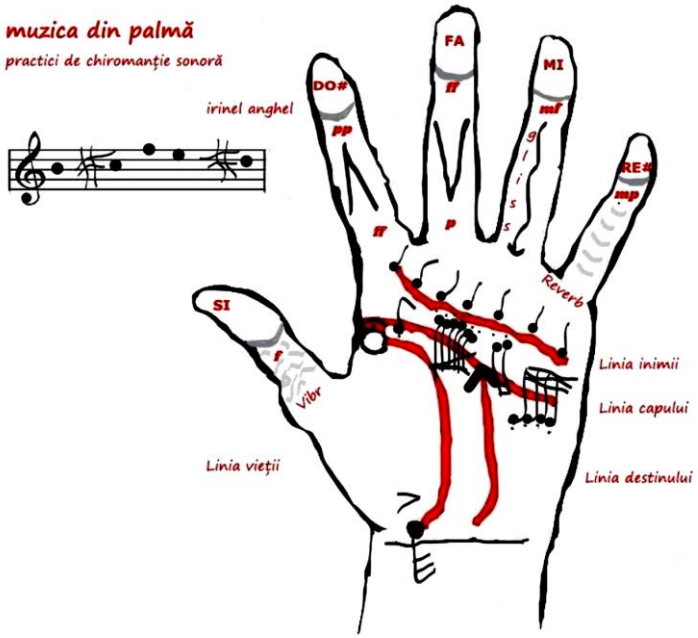
imaginația autorului, să o acceseze prin transformare într-o entitate microscopică care se teleportează în interiorul spațiului sonor descris în spirit suprarealist, ca pe o ficțiune reală (combinând elemente imposibil sau foarte greu de alăturat în spațiul fizic). Aici va experimenta pentru 0,033 de secunde (durata cadrului video) o informație muzicală ce se întipărește în memoria propriei imaginații, pe care o aduce apoi cu sine în timpul și în spațiul real. O idee excepțională ce poate fi concretizată în realizarea de vederi de trimis prin poștă celor doritori a primi un obiect artistic generator de experiențe muzicale lăuntrice de tip fantastic.

În ceea ce mă privește, în ultimii 10 ani, am renunțat la partituri muzicale "clasice", tradiționale. Acum 4 ani chiar mi-am rupt manuscrisele într-o acțiune aproape ritualică pe treptele Muzeului Enescu. În concordanță cu noile mele aspirații interdisciplinare, am făcut loc unor partituri conceptuale (de arătat altora sau de ne-arătat - adica pentru uz propriu).

Conceptul unei muzici, unui concert, unui spectacol sau performance, unui festival, pentru mine este foarte important. Uneori, mă fascinează mai mult decât realizarea, decât materializarea lui. Partiturile mele conceptuale au avut însă mereu menirea / rostul de a fi puse în practică. Pe mine mă ajută să îmi structurez și motivez creația artistică iar pe partenerii mei, să înțeleagă ce vreau de la ei. Consider ideile, sugestiile inteligente, ca puternice declanșatoare de creativitate și deși țin mereu în mână (destul de strâns) cursul lucrurilor într-un proiect de al meu, îmi place să las din când în când ușa deschisă și întâmplării, ori creativității celorlalți. Așadar, o partitură de muzică imaginară nu este prea departe de prima etapă, cea pregătitoare a creațiilor mele. De multe ori m-am gândit că, la un moment dat, în acest proces, imaginându-mi tot ce vreau să se întâmple și să se audă, aș putea fi mulțumită doar cu acest stadiu. Din acest punct de vedere, mă apropii de ceea ce ne-a comunicat Corneliu Dan Georgescu, de acel ideal a cărui putere, frumusețe, stă tocmai în neatingerea lui, în nematerializare.

https://biblioteca-digitala.ro

Prima mea propunere artistică din cadrul proiectului *Redescoperind muzica imaginară* s-a îndreptat către partitura-corp sau corpul-partitură, ceea ce impune o dublă practică - imobilă (contemplativă) și mobilă (activă).



Pentru a-mi face mesajul înțeles, am adăugat partiturii o practică proprie a ceea ce am numit **„Muzica din palmă. Practici de chiromanție sonoră"**:
https://www.youtube.com/watch?v=vwy8ZxNMR94&t=4s

Ca și în performance art, video-ul demonstrativ nu are pretenții de film artistic, nu conține cosmetizări ale acțiunii expuse. Este doar un ghidaj tăcut prin exemplificare proprie. Așa lucrez și cu partenerii mei: le arăt ceva, dar nu mă aștept ca ei să copieze ceea ce am făcut ci să înțeleagă ce vreau / văd / aud.

https://biblioteca-digitala.ro

Întâlnindu-mă în derularea acestui proiect și cu probleme semnalate de dificultate a practicării acestei muzici de către ne-muzicieni care își doresc să o facă, mi-am pus problema conceperii unor exerciții pregătitoare, de educare a auzului interior și ghidare a imaginației sonore. De aceea, am gândit un astfel de exercițiu, care se numește **„Cosmuzica”** - sub forma unei partituri - hartă cosmică - claviatură.

Poate că peste niște zeci (sau sute) de ani, toată populația globului va practica muzica imaginară, așa cum oamenii se duc azi în sălile de concert să asculte muzică clasică. Nu știm. Lucrurile acestea se așează în timp în practică. Mai întâi, ele trebuie bine înțelese, integrate, asimilate și apoi acceptate (sau nu).

https://biblioteca-digitala.ro

SUMMARY

Irinel Anghel

Unearthing Imaginary Music
Testimony for the Future

This is the starting point of the project *Unearthing Imaginary Music*, carried out by Asociația Jumătatea Plină, now, in the summer of 2020, a year of great crisis, an unexpected crisis caused by the emergence and spread of the coronavirus (Covid-19), in which our priorities and means of communication have been changing. In which our personal life is changing, perhaps determining, in the future, substantial changes in our collective existence. In this context, the performing arts are gravely affected, as physical distancing forces us either to withdraw and await return to normality, or to find new artforms and new means of transmitting. We recalled in this context the proposal composer Octavian Nemescu made in the '70s of the past century – that of opening towards imaginary music.
It greatly interested me to launch the challenge of conceiving imaginary music scores to other academic ally trained composers (Corneliu Dan Georgescu, Diana Rotaru, Maia Ciobanu, Diana Gheorghiu, Sabina Ulubeanu, Gabriel Mălăncioiu, Darie Nemeș Bota, Mihaela Vosganian, Sorin Lerescu, Constantin Basica) and to myself, in order to see how each "pours" their own substance, ingrained by their aesthetic direction, style and visions, in this new manner of musical communication. The scores have been gathered in this collection dedicated to Octavian Nemescu, bearing the (historical?) marks of the year 2020.
https://www.academia.edu/43895602/Redescoperind_muzica_imaginara

https://biblioteca-digitala.ro

Aspecte ale notaţiei muzicale în secolul XX

Cezar Bogdan Alexandru Grigoraş

Fie că o denumim experimentală, de avangardă sau pur şi simplu contemporană, muzica secolului XX se defineşte în mod particular prin extrema ei diversitate. Aceasta este prezentă la toate nivelurile, începând de la cel conceptual – ce îl priveşte direct pe compozitor – şi terminând cu cel al percepţiei consumatorului. Totuşi, în această diversitate definitorie, muzica secolului trecut se deosebeşte radical de tot ceea ce s-a creat până atunci, conturându-se ca un nou tip de limbaj, ce se supune unei alte gramatici, foloseşte un alt vocabular – în accepţiunea lui Ferdinand de Saussure (1857-1913) – precum şi o altă sintaxă – mai mult sau mai puţin unitară – fără a mai vorbi de noutăţile prezente în plan estetic sau ideologic. Această limbă nouă avea o iminentă nevoie de un alt sistem de notaţie, cel tradiţional dovedindu-se în scurt timp neadaptat noilor cerinţe.

Spre deosebire de sistemul de notaţie tradiţional, care a avut o evoluţie liniară, de tip acumulativ, de la simplu la complex, de la incipient la perfecţionat, notaţia muzicală a secolului XX se va prezenta şi se va articula aidoma muzicii căreia îi va fi destinată – adică într-o diversitate extremă, cu schimbări rapide ce nu urmează nicio logică evolutivă sau vreo intenție de fixare, servind adeseori numai nevoilor de moment ale unui compozitor. Se poate afirma că au apărut în secolul XX tot atâtea sisteme de notaţie muzicală câţi compozitori au activat sau, mai exact, câte lucrări au fost create – ţinând cont de faptul că fiecare creator a experimentat – sau creat – mai multe sisteme de notaţie, în funcţie de cerinţe.

https://biblioteca-digitala.ro

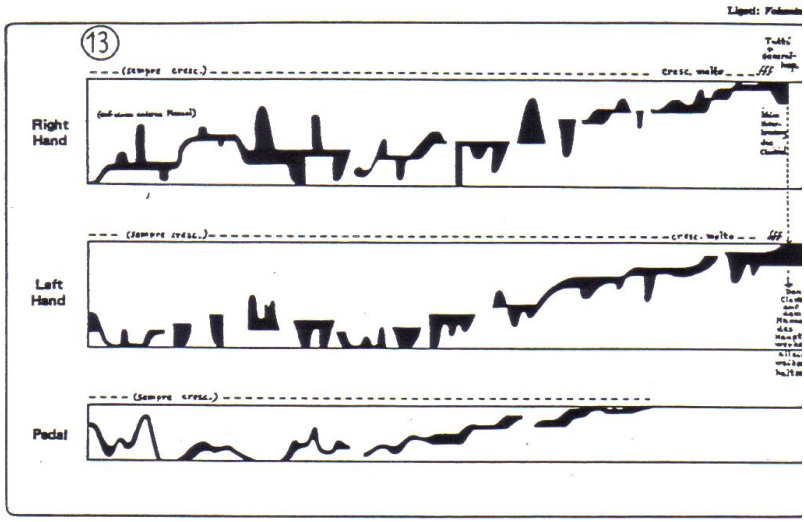
Suferind de lipsa unei unităţi care să le standardizeze, făcându-le în acest fel universal valabile – demers care cu siguranţă că nu ar fi fost în totalitate fezabil, având în vedere diferenţele conceptuale exprimate adesea de către majoritatea compozitorilor – descifrarea şi transpunerea în practică a sistemele de notaţie imaginate în secolul XX a reprezentat o dificultate majoră în calea realizării lucrărilor notate astfel. Interpreţii aveau nevoie de mult timp pentru a înţelege ce anume reprezintă semnele de pe partitură, ei bazându-se pe lungi explicaţii şi legende ataşate partiturilor sau în cazuri fericite, pe indicaţiile compozitorului prezent la repetiţii.

Într-o primă fază, s-a păstrat o bază a notaţiei tradiţionale, la care s-au adăugat semne adiţionale, care încercau să reprezinte noile elemente introduse în muzica clasică, în general din muzici de tradiţie orală sau din muzicile altor culturi. Astfel au apărut semnele ce indicau micro-toniile, începând cu Bartók sau Enescu. Chiar şi în acest caz, procedeele de notaţie au fost extrem de diverse, variind de la compozitor la compozitor.

Alte semne ce păstrau legătura cu notaţia tradiţională au fost cele ce reprezentau sunetele cu frecvenţa aproximativă sau imprecisă. Se defineau astfel zone sonore de tipul *cluster*, sau casete ce cuprindeau plaje sonore la alegerea interpretului. Ceea ce era important nu era o înălţime precisă, ci mai degrabă o zonă sonoră aproximativă, ce se deplasa mai sus sau mai jos, în funcţie de grafica partiturii, aşa cum se observă din exemplul următor.

Sunetele vorbite, şoptite sau cele referitoare la tehnica *Sprachgesang*, erau reprezentate fără cap sau cu cap în formă de *x*. Apărând tehnica acţionării instrumentului şi cu alte părţi ale corpului decât cele obişnuite, aceste indicaţii şi-au făcut intrarea în partiturile respective. Au apărut semne indicând diferite părţi ale corpului – cotul, pumnul, antebraţul, etc.

https://biblioteca-digitala.ro



György Ligeti, „Volumina”,

pentru orgă – 1961-1966.

Reprint with permission of C. F. Peters Music Publishers Frankfurt/M., Leipzig, London, New York

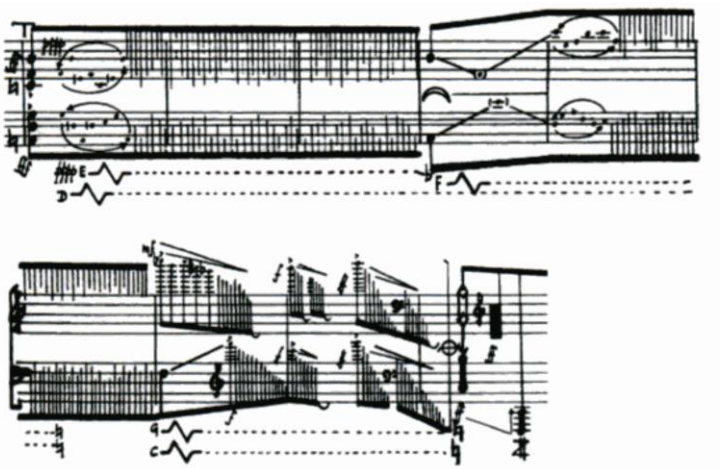
Un alt domeniu care a preocupat în mod deosebit pe creatorii secolului XX a fost conferirea unei noi dimensiuni noţiunii de durate şi de timp. Astfel, apar tot felul de procedee de notare a valorilor, dintre cele mai diverse. Pentru mai multă precizie, unii creatori utilizează cronometrarea fragmentelor, în mod foarte detaliat.

Dinamica a reprezentat de asemenea un cadru în care ideile compozitorilor nu au lipsit. S-a indicat exprimarea nuanţelor cu ajutorul variaţiilor de dimensiune ale notelor, sau în partiturile vocale, cu ajutorul caracterelor îngroşate folosite la scrierea textului.

Autorii secolului XX îşi doreau crearea şi exploatarea unei palete cât mai largi de timbruri. În consecinţă, s-au căutat şi folosit numeroase procedee de exprimare a acestora. Plusuri, steluţe sau diferite forme geometrice în loc de capetele notelor puteau avea diverse semnificaţii, în general asocierile acestora

https://biblioteca-digitala.ro

unor anume idei timbrale fiind explicate în legenda fiecărei partituri.



Luciano Berio, „Sequenza II", pentru harpă – 1963. Se observă notaţia aproximativă a înălţimilor, valorilor, clusterelor şi a zonelor sonore.

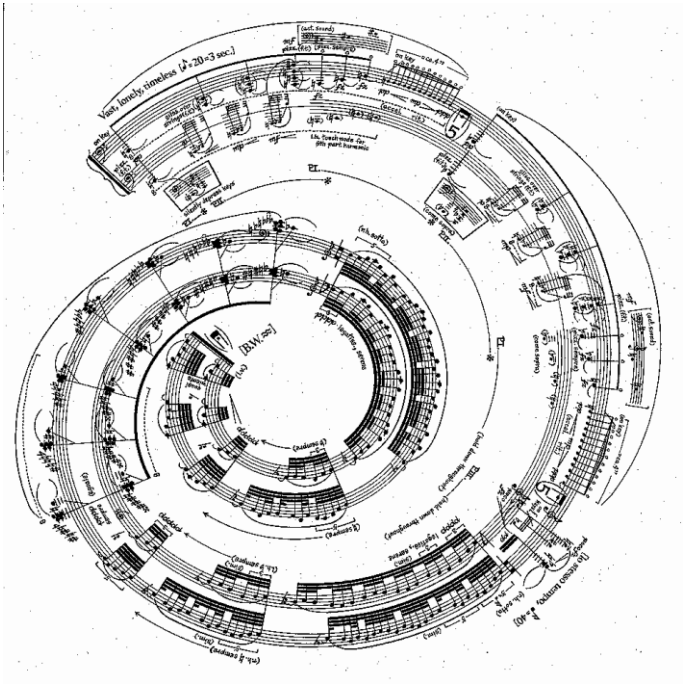
© Copyright 1965 by Universal Edition (London) Ltd., London/UE 18101

În afară de apariţia unor semne noi, ce au fost grefate pe sistemul tradiţional de notaţie, istoria a înregistrat apariţia unor multiple concepte compoziţionale avangardiste, ce au necesitat inventarea unor noi sisteme sau procedee de notaţie, în cadrul cărora orice legătură cu sistemul clasic de scriere, a fost ruptă. Este cazul lui John Cage, cu creaţiile sale bazate pe sistemul transparentelor suprapuse.

Alţi compozitori au încercat translocarea anumitor sisteme de organizare existente în univers în cadrul partiturilor şi a muzicii imaginate de ei. Astfel, forma arhetipală a spiralei ca şi componentă de bază a universului, o regăsim începând de la forma galaxiilor şi până la cochiliile melcilor, de la tornade şi până la aracii viţei de vie. Omniprezenţa spiralei nu putea lăsa indiferenţi pe creatorii contemporani, ce au întrezărit în aceasta, posibilitatea unei zone ce incită la exploatare. Conceptul spiralei se bazează pe ideea de infinit, de neîncetată înnoire, de evoluţie fără sfârşit. De asemenea, vârtejul spiralei poate

https://biblioteca-digitala.ro

induce stări de beatitudine, de transă, fiind adeseori asociat cu ideea de transformare temporală, de înfrângere a legilor implacabile ale timpului. În plan filozofic, ideea de spirală semnifică evoluţia omenirii, viitorul acesteia, opunându-se astfel ideii de labirint, ale cărei semnificaţii se declină prin destin tragic, de o complexitate extremă, ce încătuşează timpul şi spaţiul. Partiturile reprezentând opere având la bază ideea spiralei se prezintă grafic chiar sub această formă :



George Crumb, „Makrokosmos" – 1972, pentru pian amplificat; fragment.

Reprint with permission of C. F. Peters Music Publishers Frankfurt/M., Leipzig, London, New York

Tot în cadrul preocupărilor ce vizau relaţia timp-spaţiu, creatorii secolului XX au dorit şi experimentat evitarea şi chiar răsturnarea desfăşurării implacabil liniare a timpului. Idee obsedantă a umanităţii din cele mai vechi ere, stăpânirea şi manipularea timpului revine cu perseverenţă în atenția quasi-totalităţii compozitorilor din acest secol. Autorităţii tutelare a

https://biblioteca-digitala.ro

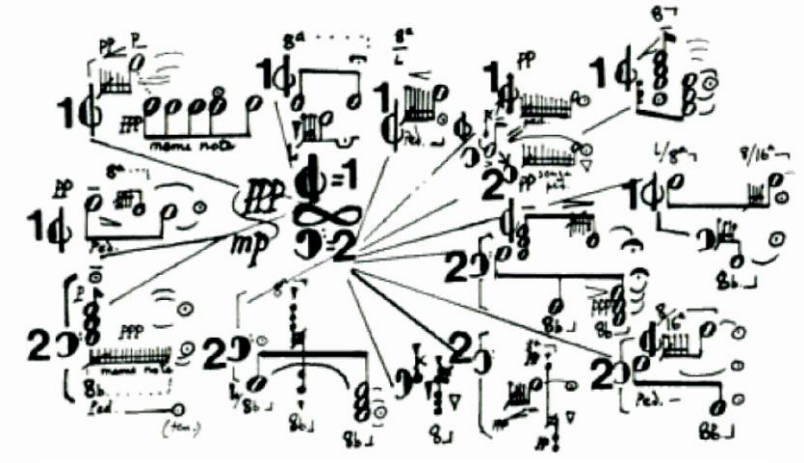
timpului real, orologic sau cronologic, i s-au opus prin diferite mijloace o seamă de creatori, printre care Boulez, Stockhausen sau Boucourechliev – pentru a cita numai pe cei foarte cunoscuţi. Pentru a-l stăpâni, trebuie mai întâi să-l cunoaştem – consideră Boulez – şi îşi enunţă teoria privitoare la gruparea diferitelor tipologii de timp-spaţiu, vorbind despre *temps lisse* [timp neted] şi *temps strié* [timp striat].

Preocupările compozitorului André Boucourechliev în acest domeniu al timpului în muzică le putem observa din propriile sale confesiuni : *„L'on dit sans trop y penser, que le lieu de la musique est le temps ; comme si elle faisait partie du « temps qui passe », comme si elle s'inscrivait dans la course des horloges. La musique [...] crée, invente un temps autre, qui n'est pas son support mais sa substance même [...] et qui combat le temps des horloges, c'est-à-dire la mort"* [Spunem fără să ne gândim prea mult, că locul muzicii este timpul; ca şi cum ar face parte din „timpul care trece", ca şi cum ea s-ar înscrie în cursa cronologică. Muzica […] însăşi crează, inventează un *alt* timp, care nu îi este suport ci este însăşi substanţa ei […] şi care combate timpul cronologic, adică moartea] (s.a.)[1]. Ideea de timp liber, neliniar şi necondiţionat, este pusă în practică de către compozitorul francez cu ajutorul desfăşurării unei serii de structuri independente, conform unor ordini şi repetiţii ce se petrec sub spectrul aleatorismului.

Interesant sub aspectul experimentului, demersul lui Boucourechliev rămâne totuşi o utopie, o iluzie. Faptul că muzica nu se desfăşoară liniar din punct de vedere grafic, în sensul că nu începe din susul paginii urmând să se termine în partea de jos, nu înseamnă că această muzică nu se desfăşoară din punct de vedere fizic într-un timp cronologic. Inversarea anumitor ordini grafice, revenirea sau citirea pe sărite a unor scheme sau secvenţe – sau chiar lăsarea la libera alegere a interpretului a drumului pe care acesta doreşte să îl parcurgă – toate acestea nu pot modifica legile şi realităţile evidente ale timpului redării muzicale. Putem să ne găsim mai aproape sau mai departe de sfârşit, să ne apropiem sau să ne îndepărtăm de el – asociat în acest caz cu moartea – dar este limpede că aceste parcursuri sinuoase se petrec tot în cadrul

https://biblioteca-digitala.ro

liniar al timpului orologic, la fel de limpede fiind şi faptul că orice proces sau fenomen – piesă muzicală, reprezentaţie, viaţa însăşi – nu poate dura la infinit, sfârşitul neputând fi decât amânat. De altfel, semnul matematic al infinitului se observă în centrul exemplului următor :



André Boucourechliev, Archipel 4 – 1970, fragment.

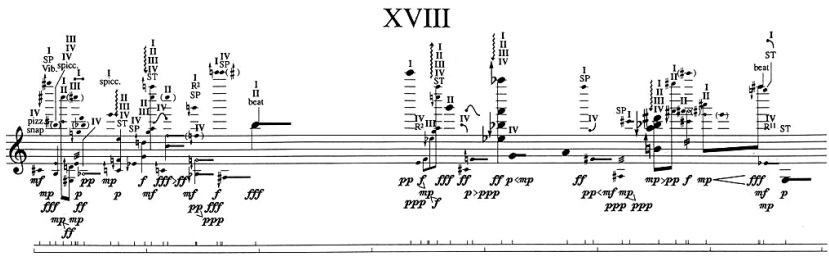
Reprint with permission © copyright Alphonse Leduc, Paris

În încercarea de a sistematiza într-o oarecare măsură dezordinea şi în vederea evitării confuziilor inerente care existau în domeniul notaţiei muzicii secolului XX, compozitorul şi teoreticianul german Erhardt Karkoschka (1923-2009) a conceput o clasificare a diferitelor clase de notaţii, bazându-se pe tipologia lucrărilor ce erau astfel reprezentate. Karkoschka a stabilit patru mari clase de notaţie, după cum urmează [2]) :

1. *Präzise Notation* [notaţie precisă, detaliată]: se referă la partiturile notate într-o formă tradiţională, la care se pot adăuga sau nu diverse semne noi, ca rezultat al creaţiilor unor compozitori dar şi ca necesitate în transcrierea unor muzici de tradiţie orală. Notaţia precisă se poate referi şi la muzica electronică şi în general la orice categorie de muzică, în măsura în care acestea nu conţin elemente de aleatorism sau indeterminare. În partiturile de acest gen, sunt marcate toate

https://biblioteca-digitala.ro

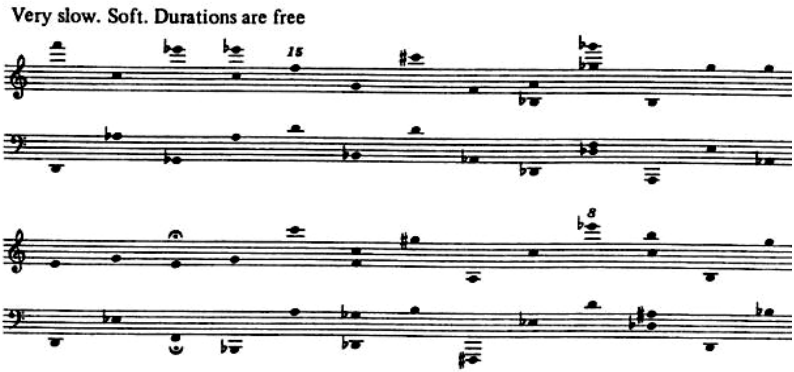
modificările de înălţimi, durate, dinamică, articulaţie, tempo, timbru, modalitate de a cânta la instrument sau voce. Este foarte interesant faptul că mulţi compozitori care s-au făcut remarcaţi în special prin creaţiile lor de natură indeterminată sau aleatorie, au creat şi opere ce se înscriu în această categorie a notaţiei precise. Este cazul lui John Cage, care afirmă că a dorit să noteze cu minuţiozitate extremă toate detaliile necesare unei interpretări exacte, în cazul lucrării pentru vioară *Freeman Etudes* – 1977, din care prezentăm un exemplu :



John Cage, fragment din studiul XVIII, din ciclul „Freeman Etudes", pentru vioară – 1977.
Se remarcă notaţia extrem de precisă a fiecărui detaliu.

Reprint with permission of C. F. Peters Music Publishers Frankfurt/M., Leipzig, London, New York

2. *Rahmennotation* [notaţie-cadru sau reactivă]: acest tip de notaţie se aseamănă grafic cu notaţia precisă, dar presupune existenţa unor parametri eliberaţi. În acest sens, instrumentistul trebuie să aleagă dintr-un număr de variante date, circumscrise într-un cadru mai larg, cum ar fi o zonă sau casetă cu înălţimi, ritmuri, tempo-uri sau succesiunea unor secvenţe. Din exemplul următor se poate observa eliberarea parametrului ritm, prin eliminarea notaţiei ritmice. Compozitorul precizează de asemenea că duratele sunt libere.

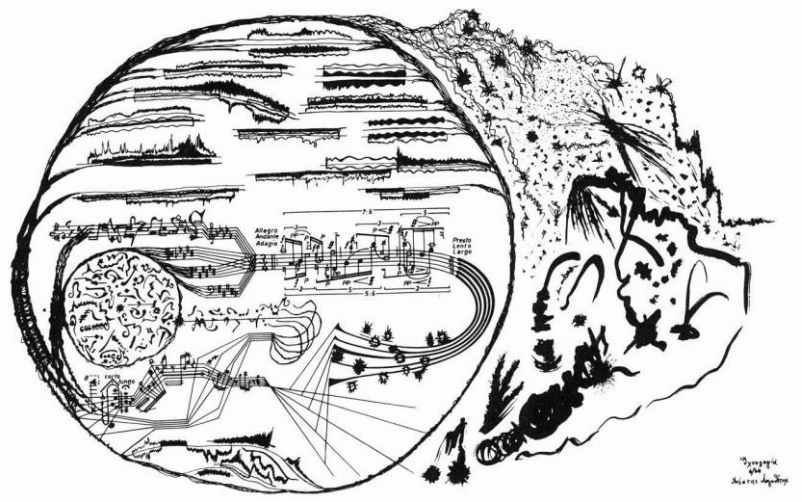
https://biblioteca-digitala.ro

Morton Feldman, „Last Pieces, #3" – 1959,

pentru pian – fragment.

Reprint with permission of C. F. Peters Music Publishers Frankfurt/M., Leipzig, London, New York

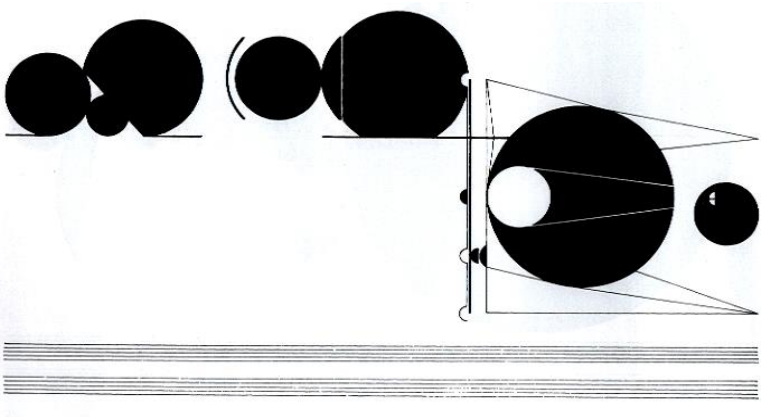
3. *Hinweisende Notation* [notaţia cu caracter indicativ]: se referă la tipul lucrărilor unde interpretul nu este constrâns de un anume cadru, fiind eliberat de acesta. Hazardul şi *happening*-ul încep să aibă un rol predominant, notaţia imortalizând mai degrabă acţiuni. Putem spune că acest tip de notaţie conceptuală se află undeva între notaţia-cadru şi cea grafică. Subzistă încă pe partitură anumite elemente muzicale – note, fragmente de portative, indicaţii dinamice, plaje de tempo-uri – dar acestea tind să fie dominate de către elementele mai abstracte, care pot fi de tip grafic sau text literar. Această tipologie de notaţie este caracteristică lucrărilor în care creativitatea şi intuiţia interpretului constituie condiţii fundamentale ale unei interpretări reuşite. Un exemplu extrem de elocvent îl reprezintă partitura unei creaţii a compozitorului austriac de origine greacă Anestis Logothetis (1921-1994) :

https://biblioteca-digitala.ro



Anestis Logothetis, „Ichnologia" – 1964

4. *Musikalische Graphik* [grafica muzicală sau notaţia grafică]: se referă la notaţia din care lipsesc semnele tradiţionale folosite în muzică. Interpreţii trebuie să se bazeze pe o imagine – sau pe o serie de imagini – şi pe ceea ce le transmite acest peisaj aşternut pe partitură.



Cornelius Cardew, „Treatise" – 1963-1967, fragment.

Reprint with permission of C. F. Peters Music Publishers Frankfurt/M., Leipzig, London, New York

https://biblioteca-digitala.ro

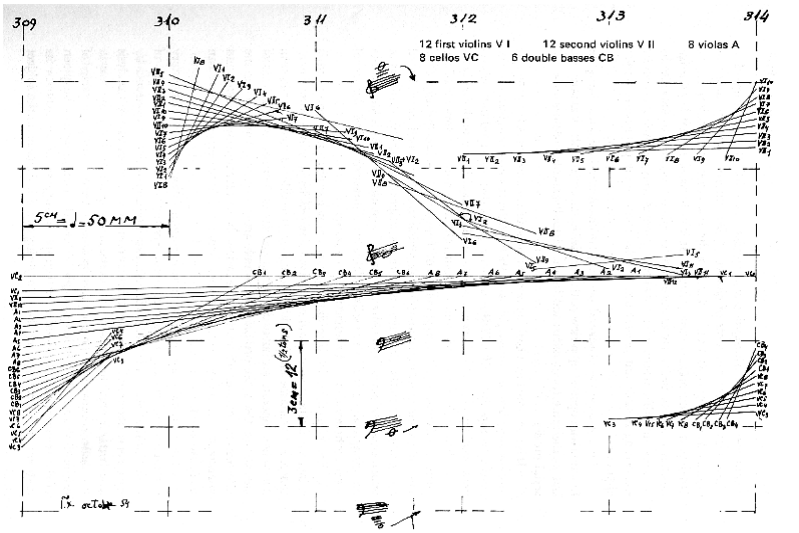
> Nu există în aceste cazuri nici un fel de raporturi exacte, finalizarea sonoră realizându-se într-un mod total abstract. Notaţia grafică defineşte o clasă de creaţii în care imaginaţia interpreţilor este cel mai mult solicitată, grafiile care se regăsesc în partituri fiind dintre cele mai diverse. În exemplul de mai sus este prezentată o pagină din lucrarea *Treatise*, a compozitorului britanic Cornelius Cardew (1936-1981).

Nu putem încheia acest studiu dedicat diversităţii notaţiei în muzica secului XX fără a prezenta un caz singular, aparte – cel al compozitorului Iannis Xenakis. Muzician dar şi genial arhitect, Xenakis încearcă să reunească cele două pasiuni – dar şi profesii ale sale, creând conceptul de muzică arhitecturală, dar şi pe cel al arhitecturii muzicale. Precizăm că nu este vorba de un joc de cuvinte, ci de două principii pe care Xenakis le-a aplicat în câteva din creaţiile sale.

Vom lua ca exemplu celebrul *Pavilion Philips*, clădire futuristă construită cu ocazia Expoziţiei Universale din Bruxelles, în anul 1958. Realizarea acestui complex proiect a fost încredinţată arhitectului Charles-Édouard Jeanneret-Gris, mai cunoscut sub pseudonimul Le Corbusier (1887-1965), care a lucrat în colaborare cu Xenakis şi cu Edgard Varèse. Această clădire trebuia să aibă calităţi funcţionale excepţionale, fiind destinată a deveni unul dintre primele spaţii multimedia tridimensionale. Aici urmau să se realizeze proiecţii de filme, spectacole de lumini, difuzări sonore din multiple locaţii, totul desfăşurându-se sincretic, în jurul vizitatorilor. Xenakis a fost autorul design-ului exterior şi interior, realizându-l din punct de vedere acustic în funcţie de muzica ce urma să fie difuzată, creaţia acesteia revenindu-i lui Varèse, dar şi lui Xenakis. Acesta din urmă a conceput până şi structura de rezistenţă a clădirii, considerată revoluţionară la acea vreme. Aşa s-a concretizat conceptul de arhitectură muzicală, altfel spus arhitectura pusă în serviciul muzicii şi al acusticii.

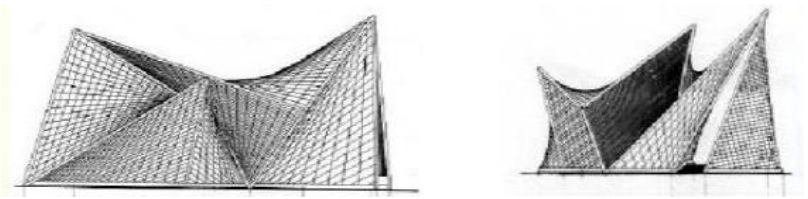
https://biblioteca-digitala.ro

În realizarea design-ului exterior al acestui proiect arhitectonic, Xenakis s-a inspirat şi s-a bazat pe partitura lucrării *Metastaseis*, pe care a creat-o între anii 1953-1954. În această lucrare, el utilizează procedee de compoziţie matematice, în special calcule probabilistice şi sunete ce aveau duratele rezultate din aplicarea şirului lui Fibonacci. Partitura se prezintă ca un plan arhitectonic, conceput cu ajutorul liniilor de *glissando* ale coardelor, în care fiecărui instrumentist îi sunt atribuite intervenţii personalizate, decalate la scurte intervale de timp şi frecvenţă :



Iannis Xenakis, „Metastaseis" – 1953-1954, reţeaua de glissandi a compartimentului de coarde – fragment.

© Copyright 1967 by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.
Reproduced by permission of Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd., solely for the use of *Muzica*



Iannis Xenakis, planurile arhitectonice ale „Pavilionului Philips"

https://biblioteca-digitala.ro

Grafic şi auditiv, se realizează în acest fel o masă spaţială compactă, un spaţiu tridimensional cu curbe sinuoase şi suprapuse, ce se transformă din muzică în plan arhitectonic, transpunându-se din imaginar în real, dintr-o partitură într-o structură din beton şi oţel. Asemănările dintre partitura lucrării *Metastaseis* şi planurile clădirii *Pavilionului Philips* sunt lesne de observat din exemplele de mai sus. Ne aflăm în faţa unui tip de notaţie muzicală specială, cu implicaţii şi semnificaţii extinse, o adevărată fuziune între muzică şi arhitectură. Menţionăm că această abordare arhitecturală în muzică a fost pusă în practică de către Xenakis şi în alte lucrări, cum ar fi *Pithoprakta*, creată între anii 1955-1956, ce se bazează tot pe utilizarea maselor compacte de *glissandi*. Respectiva tehnică va fi utilizată cu consecvenţă de către Xenakis în operele sale, până în anii ’80.

După cum se observă, secolul XX abundă în diferite forme şi concepte noi şi inovative de notaţie muzicală, acestea fiind legate în cele mai multe cazuri în mod direct de practica improvizatorică, ce revine astfel în prim planul vieţii muzicale, încadrându-se într-un context artistic preponderent interactiv şi sincretic.

Note bibliografice

[1] André Boucourechliev, citat de Béatrice Ramaut-Chevassus în *„La musique et l’œil : l’exemple des «Six études d’après Piranèse» pour piano d’André Boucourechliev (1975)”* [Muzica şi ochiul : exemplul celor «Şase studii după Piranèse» pentru pian de André Boucourechliev (1975)], în *Figures du grapheïn* [Imagini scrise], ed. de Bruno Duborgel, Saint-Étienne, Publications de l’Université de Saint-Étienne, 2000, p. 209.

[2] Erhardt Karkoschka, citat de Béatrice Ramaut-Chevassus în *Figures du grapheïn,* p. 197-198 şi de Leigh Landy în *What’s the Matter with Today’s Experimental Music ?* [Ce se întâmplă cu muzica experimentală de astăzi ?], Chur, Harwood Academic Publishers, 1991, p. 61-62.

https://biblioteca-digitala.ro

SUMMARY

Cezar Bogdan Alexandru Grigoraş

Aspects of musical notation in the 20th century

As opposed to the traditional notation system who had a liniar evolution, an accumulative one, from simple to complex, from incipient to perfection, the 20th century notation will present itself and will articulate just like the music it is destined to serve – that is with extreme diversity and sudden changes that do not follow any evolutionary logic or any intention to be fixed, often serving only the spontaneous needs of a composer.
Apart from bringing new signs added to the traditional notation system, history has recorded the emmergence of several avangarde compositional concepts that required inventing new notation systems or methods, inside which any connection with the classic compositional system was broken.

https://biblioteca-digitala.ro

Dinu Lipatti, un muzician român în contextul culturii universale

Lavinia Coman

În peisajul culturii muzicale universale, România se prezintă cu două simboluri de impact major, George Enescu și Dinu Lipatti. A trecut mai mult de un veac de la nașterea lui Dinu Lipatti ceea ce ne determină să ne asumăm îndatorirea nobilă de a-i studia cu devoțiune personalitatea, viața și opera. Ne oferim astfel cel mai fericit prilej de a înțelege semnificațiile multiple și profunde ale contribuției sale la bogăția patrimoniului muzical existent în creația muzicală a secolului XX.

Rădăcinile neamului Lipatti se pierd în negura istoriei. Tatăl marelui artist era descendent al unei familii „originare din Chefalonia, având sânge grecesc și albanez totodată."[1]Fiu de bancher și proprietar înstărit, Theodor urmase studii juridice și avusese o carieră diplomatică modestă, fără prea mare vocație. Avea o fire înclinată spre tristețe și interiorizare, era un visător introvertit dar totodată generos și atent la problemele celor din jur. A cunoscut-o pe Ana la începutul primului război mondial, în aul 1916. Ana era fiica maiorului Constantin Racoviceanu din Slatina, o persoană „veselă și chiar exuberantă, o prezență perspicace și iubitoare, fire voluntară, energică și practică. Ea a

[1] Valentin Lipatti, *Strada Povernei 23,* Ed. Garamond, București, 1993, p. 10.

https://biblioteca-digitala.ro

reprezentat filonul tonic al familiei."[1] Trebuie spus că Theodor era deja căsătorit, iar soția sa era de multă vreme bolnavă, suferindă acum fără speranță de însănătoșire. Theodor și Ana l-au avut ca prim copil, din legătura lor extraconjugală, pe Dinu (Constantin), pe care tatăl l-a recunoscut legal. După decesul soției legitime, Jeana, survenit în anul 1921, cei doi s-au căsătorit și s-au instalat, împreună cu copilul, în casa din strada Grigore Alexandrescu nr. 17, situată în apropiere de Piața Romană, reper central al Bucureștilor. Acest vlăstar născut din iubire a fost înconjurat de o grijă cu totul deosebită: copilul sensibil, gingaș, avea o sănătate delicată, ceea ce a impus mereu cea mai atentă protecție. Foarte devreme au apărut la el și primele semne ale unei înzestrări cu totul speciale pentru lumea sunetelor. Reacțiile de bucurie la cântecul unei flașnete sau atenția acordată unui claxon auzit pe stradă, plăcerea cu care asculta clinchetul tălăngilor pe înserat, vara, la Fundățeanca, unde se afla reședința de vară a familiei, seriozitatea cu care își urmărea părinții atunci când aceștia cântau în duet, tatăl la vioară și mama la pian, toate sursele sonore ambientale îi prilejuiau micului Dinu momente de încântare maximă. Când a mai crescut, se juca fericit la cele două piane din casă, inventând povești hazlii sau dramatice, după cum îi dicta fantezia. Când s-a apropiat de vârsta de patru ani, mama l-a învățat să cânte la pian primul preludiu în do major de Bach, pentru a-i face o surpriză tatei. Acesta era acompaniamentul la melodia *Ave Maria* de Gounod, pe care Dinu l-a cântat în locul mamei, împreună cu tatăl la vioară. Foarte curând, când a împlinit patru ani, în cadrul sărbătoririi fastuoase organizate de părinți la reședința familiei din strada Povernei nr. 23, Dinu a cântat la pian, pentru invitați, un menuet de Mozart. În acea împrejurare, pe lângă botezul tradițional, a primit și „botezul artei", o cunună de lauri de la nașul său care era însuși maestrul George Enescu. Fotografia făcută atunci a fost luată de tatăl orgolios care a expus-o în vitrina librăriei

[1] Op. Cit, p. 12.

https://biblioteca-digitala.ro

muzicale *Jean Feder* de pe Calea Victoriei.[1] Maestrul Enescu s-a supărat, simțind că imaginea i-a fost folosită abuziv într-un gest de publicitate exagerat. S-a certat cu tatăl Theodor, iar în semn de protest a încetat orice fel de comunicare cu familia Lipatti. Ruperea relațiilor a fost parțial remediată prin intervenția domnișoarei Florica Musicescu, devenită între timp profesoara lui Dinu. Domnișoara nu admitea ca Dinu să nu meargă să asculte concertele maestrului.[2] Iată cum descrie fiul mai mic, Valentin, situația creată. "Enescu... s-a certat cu tata. După un schimb de scrisori, Theodor Lipatti și George Enescu nu s-au mai văzut niciodată. Enescu i-a păstrat însă finului său o mare afecțiune, care s-a transformat repede într-o colaborare și o prietenie exemplare. Cred că tata a suferit de pierderea amiciției cu Enescu, dar nu a voit să-și recunoască greșeala. L-a lăsat însă pe Dinu să devină admiratorul, elevul și prietenul marelui muzician."[3]

După ce împlinește patru ani, copilul este testat și i se observă acuratețea și calitatea excepțională a auzului absolut. Este prezentat în contexte publice, lumea îl admiră pentru felul cum cântă și pentru improvizațiile la pian. Mama îl inițiază, arătându-i empiric notele pe clape, diferite formule de digitație care îi erau necesare în cântat. Este chemat apoi profesorul Iosif Paschil (1877-1966), care transpune pe partitură opt piese compuse de cel mic. Aceste piese au fost tipărite nu de mult de către Editura Grafoart, aflându-se astfel la dispoziția copiilor talentați de astăzi. Ambii părinți, ca muzicieni amatori, l-au ajutat să progreseze pe această cale empirică, intuitivă. Înainte de a împlini șapte ani copilul a început acasă pregătirea pentru școală. În acest scop, în primăvara anului 1924 profesoara Steliana Simionescu a fost angajată de familie să preia

[1] Exact pe același loc s-a construit în perioada modernă blocul care are la parter Magazinul Muzica.

[2] Situația este prezentată în monografia *Dinu Lipatti* semnată de Dragoș Tănăsescu și Grigore Bărgăuanu, Ed. Muzicală, București, 1971, p. 18.

[3] Dragoș Tănăsescu și Grigore Bărgăuanu, *Dinu Lipatti,* Ed. Muzicală, București, 1971, p. 16.

https://biblioteca-digitala.ro

pregătirea lui școlară. Un an mai târziu, Dinu citea și scria cursiv. Atunci părinții i s-au adresat maestrului Mihail Jora pentru lecții de muzică. Prima întâlnire a fost descrisă de dumnealui într-o relatare care a devenit celebră. „Într-o zi mohorâtă de toamnă, un copil mic, plăpând, îmi era adus de către părintele său, care-mi cerea să-i slujesc odraslei drept dascăl muzical. Când l-am întrebat ce știe, mi-a răspuns: „Nimic. Nu cunoaște nici numele notelor, însă cântă la pian după ureche și compune." Mai văzusem de-alde ăștia în cariera mea, așa că nu-mi făceam iluzii. Plictisit, am cerut copilului să se așeze la pian. De rândul acesta, însă, păcălitul eram eu. „Micul Lipatti", cum i s-a spus ani de-a rândul – poseda o intuiție și un dar muzical cu totul neobișnuite."[1]Avea să urmeze o colaborare intensă și afectuoasă, prin care maestrul i-a transmis ansamblul de cunoștințe și deprinderi de care avea absolută nevoie pentru a se putea exprima la pian -solfegiu, armonie, contrapunct etc. După trei ani de studiu intens, maestrul îi sfătuiește pe părinți să-l prezinte la conservator. Copilul este adus în fața comisiei de admitere, în clădirea vechiului Conservator din strada Știrbey Vodă nr. 37. În urma examinării este admis direct în anul III, datorită nivelului ridicat al pregătirii și al talentului. Tatăl formulează o cerere, datată 27 octombrie 1928, către maestrul Ion Nonna Otescu, directorul Academiei Regale de Muzică și Artă Dramatică, privind înscrierea elevului și repartizarea lui la profesorul Mihail Jora pentru studii teoretice și la Florica Musicescu pentru pian.

O nouă etapă, decisivă, începe acum în formarea muzicianului strălucit ce avea să devină. Pe lângă mentorii principali, i-a avut ca profesori pe Dimitrie Dinicu și pe Mihail Andricu la muzică de cameră. Cei patru ani de studii la conservator au asigurat pregătirea necesară tânărului element supradotat în dezvoltarea sa artistică. Două atitudini, două curente de gândire și acțiune s-au manifestat în educația lui muzicală în această perioadă. Pe de o parte mama și tatăl îl stimulau spre apariții publice, căutau să-l pună în evidență ca

[1] Miron Șoarec, *Dinu Lipatti,* Ed. Muzicală, București, 1971, pp. 12, 13.

https://biblioteca-digitala.ro

pe un copil minune în lumea culturală bucureșteană, să-l lanseze către o faimă în lumina scenei și în atenția presei. De cealaltă parte, maestrul Jora și domnișoara Musicescu impuneau o atitudine sobră, de muncă discretă pentru a-i antrena și consolida deprinderile și cunoștințele cerute de măiestria în interpretare și compoziție. Ei erau ostili oricărei ieșiri publice înainte de finalizarea studiilor. Captiv între cele două tendințe, Dinu și-a ascultat cu sfințenie profesorii, a reușit să rămână un elev conștiincios, harnic, ascultător și modest și a reușit, în ciuda presiunilor părintești, să-și urmeze maeștrii. Cu „Moș Mișucă" a avut mereu relația de comunicare sobră în aparență, dar în realitate de o tandrețe înduioșătoare. Copilul a făcut progrese exponențiale în toți acești ani, dobândind cunoașterea profundă a mijloacelor de exprimare în compoziție. Rezultatul a fost un tandem de mare succes, din a cărui funcționare perfectă au ieșit primele lucrări semnate de foarte tânărul Dinu Lipatti, apreciate cu entuziasm și onorate cu premii de mare prestigiu. Colaborarea cu domnișoara Musicescu a fost mai complexă. Avem în vedere ieșirile nervoase, capriciile și violența reacțiilor sale, atunci când era nemulțumită de felul în care elevul se prezenta la lecție. Despre atmosfera din clasă atunci când Dinu se găsea la pian, avem mărturii de la colegul și prietenul său, Miron Șoarec. Acesta descrie următoarea scenă. „Lecția la care asistam a început cu niște exerciții tehnice. După aceasta a început „disecarea" primei părți a *Concertului în mi bemol major* de Beethoven. Dinu cânta frumos, cu măreția cuvenită, curat și muzical. Domnișoara era nemulțumită. Nu-i plăceau o serie de „mărunțișuri" tehnice și-i cerea elevului ei să repete mereu anumite pasaje care, oricui altul i s-ar fi părut că sunt executate fără reproș. La un moment dat profesoara a exclamat. „N-ai să ajungi nimic! Cânți ca un măturător de stradă!" Eu stăteam mic într-un colț, surprins de felul în care se manifesta profesoara. Dinu, supus și stăruitor, repeta mereu și se căznea să-i fie maestrei pe plac. După aproape două ore, lecția s-a terminat și am rămas noi doi. Eram convins că manifestarea încărcată de nervi pe care a avut-o Florica Musicescu l-a demoralizat pe Dinu. Și, desigur, am căutat să-l îmbărbătez. Calm, zâmbind, el mi-a răspuns: „Astăzi

https://biblioteca-digitala.ro

Coana Florica a avut o zi proastă. Dar nu mă impresionează. Să vezi că, lecția viitoare, mă va lăuda și – mai știi? Poate îmi va aduce bomboane." În adevăr, lecția următoare, i-a adus un șir de laude lui Dinu, care a cântat tot așa de frumos ca și cu vreo câteva zile înainte. Această calitate, de a nu-și pierde calmul și încrederea în sine, precum și convingerea că cele cerute de maestra lui erau în folosul pianistului, l-au ajutat în toată cariera lui. Nici laudele pline de adjectivele cele mai măgulitoare nu-l făceau să-și piardă firea."[1]

Un alt coleg și prieten ilustru, Constantin Silvestri, se referă la raporturile sale cu vestita profesoară, din a cărei clasă făcea parte, în același timp cu Dinu. Constantin Silvestri, supradotat ca și el, povestește despre pătimirile comune din timpul școlii. După ce l-a cunoscut și l-a apreciat în mod deosebit la examenul de admitere, domnișoara l-a lut pe Costi în clasa domniei sale. Dar elevul nu era deloc încântat de stilul în care aceasta „prea făcea multă militărie". Când un alt coleg, Theodor Bălan, i-a comunicat că domnișoara Erbiceanu are cerințe asemănătoare, Costi i-a răspuns tranșant: „ Dacă tu suporți, treaba ta, cu atât mai bine. Eu am alt temperament. Viitorii șefi de orchestră nu sunt obișnuiți să li se comande. Dacă aș fi ca Lipatti, blând și înțelegător, mi-ar fi mai ușor, dar nu sunt nici una, nici alta..."[2] „În clasa domnișoarei, Costi Silvestri era coleg cu Dinu Lipatti, care era doar cu patru ani mai mic decât el. Cei doi elevi eminenți făceau un contrast puternic ca atitudine și grad de implicare. Astfel, dacă Dinu era măsurat, deosebit de harnic, disciplinat, minuțios, perseverent și implicat, Costi se distingea, dimpotrivă, prin distanțare, spontaneitate, spirit flegmatic și ironic. Erau, cu toate aceste diferențe, prieteni sinceri și se admirau reciproc. Prietenia lor a durat mereu, chiar și după ce viața le-a hărăzit trasee diferite."[3]

---

[1] Theodor Bălan, *Prietenii mei muzicieni,* Ed. Muzicală, București, 1976, p. 131.
[2] Lavinia Coman, *Constantin Silvestri,* Ed. Didactică și Pedagogică, București, 2014, pp. 31, 32.
[3] Miron Șoarec, *op. cit.,* p. 12.

https://biblioteca-digitala.ro

Așadar, pe parcursul anilor de studiu, elevul Lipatti, chiar dacă era un element excepțional, s-a supus regulii de a nu apărea în public. Se produce o singură excepție, în iunie 1930, când au concertat, la sfârșitul anului școlar, câțiva elevi de frunte, festivalul fiind transmis la Radio București, post înființat în urmă cu doi ani. Dinu a cântat atunci prima parte a *Concertului pentru pian și orchestră* de Edvard Grieg, împreună cu orchestra conservatorului, dirijată de Dan Simionescu. Solistul a primit aplauze frenetice pentru „interpretarea de zile mari", pe care viitorul camarad, Miron Șoarec, o ascultase la Radio cu încântare, ca pe o revelație.[1] Iar în ziarul *Dimineața,* cronicarul îl consideră „un element de valoare".

Un an mai târziu, la producția clasei de orchestră dirijată tot de profesorul Dan Simionescu, eminentul elev se prezintă cu părțile a doua și a treia din *Concertul în la minor* de Grieg. Criticul Romeo Alexandrescu îl elogiază ca pe „o natură foarte dăruită, pianist pornit de timpuriu pe calea virtuozității și capabil de interpretări pline de simț, expresie și strălucire."[2]

La 9 iunie 1932 are loc cea de a treia manifestare publică a sa, în cadrul concertului absolvenților, susținut tot la Operă. Împreună cu aceeași formație a școlii, având-l ca dirijor pe C.C. Nottara, interpretează prima parte a *Concertului în mi minor pentru pian și orchestră* de Chopin. Se evidențiază ca vedeta necontestată a producției finale. „De la primele măsuri s-a văzut în mod categoric că elevul depășește cu mult nivelul elementelor ce apar de obicei la producții. O ușurință fenomenală de execuție, o forță neobișnuită pentru un executant de 13-14 ani, apoi o siguranță neașteptată a ritmului. Care s-a imprimat și orchestrei...A interpretat în chip cu totul remarcabil, cu o frazare ireproșabilă, cu pianissime minunate și cu crescende inspirate. Titulara clasei, dra. Florica Musicescu, merită toate elogiile."[3] Trebuie consemnat faptul că

[1] Octavian Lazăr Cosma, *Universitatea Națională de Muzică la 140 de ani, vol. 2,* Ed. U.N.M.B., 2008, p. 328.
[2] Octavian Lazăr Cosma, op. cit., pp. 343, 344.
[3] Idem, p. 363, Al. Popovici, *Producția clasei de orchestră,* în Rampa/15 ianuarie 1932, p. 4.

https://biblioteca-digitala.ro

performanțele excepționale ale absolventului Dinu Lipatti sunt recunoscute și recompensate prin acordarea premiului *Paul Ciuntu pentru pian,* în acel an 1932.

Dacă studiile la pian sunt terminate în glorie de către acest performer în vârstă de 15 ani, nu altfel stau lucrurile la compoziție. Sub veghea neobosită a maestrului Mihail Jora, el dă la iveală *Sonata pentru pian, datată 2 ianuarie 1932,* având ca motto aforismul „Muzica este limbajul zeilor". Este prima sa lucrare mare, pentru care primește ca răsplată o Mențiune la Concursul național de compoziție *George Enescu* din același an 1932. Textul a văzut lumina tiparului abia în anul 2016, la Editura Grafoart, în redactare competentă și minuțioasă a lui Viniciu Moroianu. Compozitorul adolescent demonstrează că stăpânește cu autoritate meșteșugul componistic. Expresia muzicii este de natură postromantică, purtând ecouri îndepărtate din fervoare lui Liszt, din poezia lirică a lui Chopin și Schumann, dar și inflexiuni de inspirație românească. Avea să fie descoperită decenii mai târziu și adusă în circuitul valorilor creației naționale. Prima audiție a avut loc la 1 august 1987 la Londra și a fost realizată de *John* Ogdon, laureat al Concursului Internațional *George Enescu.* Sonata este înregistrată la radio România de către Horia Maxim. În albumul său dedicat creație pentru pian a lui Dinu Lipatti, Luiza Borac[1] conturează o construcție masivă, plină de dinamism, în care tehnica de anvergură concertistică este pusă în slujba modelării atente a *esenței* muzicale. Artista a realizat și o lungă serie de variante *live* ale lucrării, pe care a înscris-o frecvent în programele sale de recital.

Aflat în focul pregătirilor pentru participarea la concursul internațional de la Viena, tânărul artist își conturează, concomitent cu această preocupare majoră, schițele pentru un nou proiect componistic. Este vorba despre *Sonatina pentru vioară și pian,* pe care a definitivat-o în aceeași vară, în vacanța de la Fundățeanca. Finalizat în septembrie 1933, textul poartă numărul 1 de opus și dedicația „A Monsieur Mihail Jora". Prima

[1] Este vorba despre albumul *Luiza Borac. Piano music of Dinu Lipatti, 2 Cs AV 2271, London, 2012.*

https://biblioteca-digitala.ro

parte, *Allegro moderato,* are forma liberă de sonată, cu două teme expresive, înrudite ca material melodic. Partea mediană, *Andante,* este o temă cu variațiuni, bazată pe dialogul viu al celor două instrumente, pe ritmuri pregnante de inspirație populară. Atmosfera animată evoluează spre un moment visător, tainic, cu care mișcarea se încheie. Finalul *Allegro* e o desfășurare amplă, în care își fac loc, ca într-o recapitulare întărită, emfatizată, temele primei părți, ceea ce conferă unitate, prin caracterul ciclic, întregului edificiu sonor. Prezentată la Concursul de compoziție *George Enescu,* Sonatina este apreciată cu premiul II. Avea să fie primită cu entuziasm la prima audiție publică, susținută la 15 aprilie 1934, într-un concert al Societății Compozitorilor Români, de către autor la pian și Anton Adrian Sarvaș la vioară. A fost tipărită inițial la Editura Muzicală, în anul 1970, cu unele indicații de arcuș și aplicatură, făcute de violonistul Modest Iftinchi, care semnează și cuvântul introductiv, unde scrie: „Convins de valoarea deosebită a acestei sonatine, captivat de coloritul, vigoarea și profunzimea ei, doresc tuturor violoniștilor înzestrați cu har artistic, bucuria de a o desluși și cânta.”[1]

Între timp, printre alte evenimente marcante, autorul proiectează o nouă lucrare, de data aceasta pentru orchestră mare. Suita *Șătrarii* care poartă numărul 2 de opus e finalizată în anul 1934. Unica sa lucrare cu caracter programatic, și cea care-i confirmă statutul de compozitor, Suita *Șătrarii* e alcătuită din trei episoade. Primul, *Vin șătrarii (Allegro maestoso),* descrie sosirea șatrei în cartierul Florească. Materialul constructiv conține două melodii în caracter popular și se structurează în formă liberă de sonată. Al doilea, *Idilă la Florească (Andantino),* prezintă alte două teme diferite ca atmosferă, care sunt prelucrate variațional, discursul având o expresie visătoare. Ultima parte, *Chef cu lăutari (Allegro),* are formă tripartită și se desfășoară în ritm energic de dans popular. Este partea cea mai spectaculoasă a suitei și de aceea

[1] Dinu Lipatti, *sonatina pentru vioară și pian.* Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București 1970, cuvânt înainte de prof. univ. Modest Iftinchi.

https://biblioteca-digitala.ro

a fost cântată uneori separat de celelalte episoade. În ansamblul ei, lucrarea a plăcut în mod deosebit, mai întâi juriului, care i-a acordat premiul I la Concursul de compoziție *George Enescu* pe anul 1934. Apoi a cunoscut un mare succes de public atunci când a fost cântată în primă audiție. Evenimentul s-a petrecut la Ateneul Român, la 23 ianuarie 1936, când Filarmonica bucureșteană a fost dirijată de George Georgescu. Între timp, tânărul artist, fiind student la École Normale de Musique din Paris, primește aprecieri deosebite pentru lucrare din partea profesorului și compozitorului Paul Dukas, care îi dă câteva sugestii foarte bine venite de redactare și orchestrație. Într-o scrisoare trimisă lui Miron Șoarec la București, în 13 decembrie 1934, Dinu îi descrie acestuia cum au decurs lucrurile: „ La prima lecție, lui Dukas i-am cântat Suita *Șătrarii.* I-a plăcut foarte mult și a spus că în afară de unele lucruri la orchestrație, e foarte bine lucrată. Totodată l-a felicitat pe D-nul Jora de felul frumos cum „m-a crescut”! La a doua lecție...sonatina (pentru vioară și pian (n. n.) i-a plăcut chiar mai mult decât suita zicând că e o lucrare serioasă, plină de ritm și foarte bine construită.”[1] Amintim că ulterior, în anul 1937, lui Lipatti i se conferă Medalia de Argint a Republicii Franceze pentru compoziție, chiar pentru suita simfonică *Șătrarii.* Este important să marcăm prin aceste recunoașteri și distincții prestigioase faptul că, de la primele compoziții, foarte tânărul Lipatti a fost apreciat ca având realizări deosebite, atât de către maeștrii români, cât și ce cei mai importanți profesori de compoziție din capitala franceză.

În urma unei priviri analitice asupra grupului de lucrări de început ale compozitorului în devenire, putem observa deja aici procesul de transformare a micului elev în tânăra personalitate creatoare independentă, cu alte cuvinte trecerea de la lucrări de școală spre opere semnate de un artist format. E un proces intim, subtil, care conduce la un rezultat spectaculos, drumul parcurs în doar câțiva ani de la primele piese din copilărie până la Suita *Șătrarii.* La punctul de vârf al evoluției, marcat de această compoziție, decelăm în natura

[1] Miron Șoarec, op. cit., p. 33.

https://biblioteca-digitala.ro

limbajului, precum și în modul de organizare a materialului sonor, **trăsăturile de bază care caracterizează stilul creatorului Dinu Lipatti în compoziție: tendința neoclasică, atitudinea clasică, un neoromantism prezent în dinamica discursului, elemente moderne de limbaj și expresie, împletirea organică a acestor tendințe cu filonul românesc de sorginte populară, specificul național fiind un fel de marcă semantică a muzicii sale.**

Reluând firul cronologic al faptelor și evenimentelor, constatăm că finalul spectaculos al studiilor la conservator i-a deschis perspective noi de promovare în viața muzicală. Astfel, următorul succes răsunător îl obține cu interpretarea *Concertului nr. 1 în mi bemol major pentru pian și orchestră* de Franz Liszt la Ateneu, în compania Filarmonicii bucureștene dirijată de Alfred Alessandrescu, la 10 februarie 1933. La fel ca și publicul din sală, critica îl întâmpină cu entuziasm. De exemplu, N. Radu consemnează în Adevărul literar și artistic că la 16 ani neîmpliniți, Dinu Lipatti „a evidențiat o tehnică uimitoare."[1] Romeo Alexandrescu arată, la rândul său, că tânărul solist „a strălucit prin bravura jocului d-sale instrumental, cu evidente resurse de virtuozitate, elan menținut cu deosebită stăpânire într-un cadru solemn, organizat, în care punerea la punct a frazării, nuanțelor și clarității de exprimare au fost excepționale pentru un juvenil debut. Modul în care a conceput rostul solistic al părților instrumentale în mijlocul orchestrei denotă o precoce maturitate și o natură de muzician complet și ne îndreptățește să avem mai mult decât speranțe în manifestările de mai târziu ale tânărului artist, care va izbuti desigur să-și amplifice până la desăvârșire mijloacele de expresie."[2] Primește și observații din partea lui Alexandru Petrovici pentru „lipsă de precizie și de unele nuanțe",[3] sau de la Dan Botta, care îi reproșează unele „forme incerte,

[1] Octavian Lazăr Cosma, *Filarmonica din București în reflectorul cristicii muzicale,* Ed. Muzicală, București, 2003, p. 314.
[2] Op. cit., pp. 314, 315.
[3] Idem, p. 315.

https://biblioteca-digitala.ro

nerezolvate și o evidentă aplicație școlară."[1] Ca o concluzie la această mică dezbatere între cronicari, George Breazul declară: „Auzisem vorbindu-se despre **elevul,** dar nu ne așteptam să vedem pe **artistul** Dinu Lipatti... Multă și intensă precizie în execuția dată *Concertului* de Liszt, dar și bărbătească vigoare, sunt daruri ce vor genera, în aceeași susținută seriozitate de cunoaștere și interpretare, și vor forma, vor realiza virtuozul, pe care îl întrevedem în Dinu Lipatti.[2] Iar Cella Delavrancea scrie: „Din strălucirea de carnaval, așa cum se obișnuiește să fie cântat, el țesuse entuziasmul unui suflet cu viziunea naturii în plină înflorire, și bucata căpătase o deosebită măreție...Destinul, grăbit uneori să aprindă o flacără de geniu, a luminat o inteligență prematură, și tânărul muzician a atins maturitatea la vârsta când tinerețea exuberantă caută succese și bucurii superficiale."[3]

O lună mai târziu, în urma îmbolnăvirii unui solist din Polonia, primește invitația de a colabora din nou cu Filarmonica la Ateneu, de data aceasta în compania mult dorită de el, a dirijorului George Georgescu. Versiunea *Concertului pentru pian și orchestră în mi minor* de Frederic Chopin a fost un mare succes, atât fiindcă a fost capabil să răspundă în câteva zile la o solicitare neașteptată, așa cum sunt în stare doar soliștii consacrați, cu mare experiență, dar și pentru performanța de zile mari pe care a reușit-o. Romeo Alexandrescu spune că interpretul „ a stăpânit atât de dificilele părți ale pianului solist nu numai cu deplina certitudine și strălucire tehnică, dar și cu netăgăduit relief artistic."[4]

Stimulat de succesele obținute la aceste prime apariții pe cele mai importante scene ale țării, Dinu îndrăznește mai mult. La sugestia mamei sale, care află dintr-un ziar vienez de concursul internațional de pian ce se organizează în capitala

---

[1] Ibidem, p. 315.
[2] ibidem
[3] Cella Delavrancea, *Dintr-un secol de viață,* Ed. Eminescu, București, 1987, p. 79.
[4] Romeo Alexandrescu, Cronica muzicală. Filarmonica, în Universul / 5 aprilie 1933, p. 8.

https://biblioteca-digitala.ro

austriacă în luna iunie, ia hotărârea curajoasă de a participa la competiție.[1] Este înscris cu două luni înainte, potrivit regulamentului și începe pregătirile. Își fixează ca repertoriu pentru concurs *Toccata și Fuga în do major* de Bach-Busoni, *Sonata în si minor* de Fr. Chopin și *Concertul în mi bemol major* de Fr. Liszt. În sfârșit, au plecat la Viena, iar mama i-a angajat program de studiu zilnic la fabrica de piane Bösendorfer, pe un instrument ales de el. Alteori lucra în clădirea unde funcționa Universal Edition, chiar la viitorul său editor și prieten, domnul Schlee. Din juriul competiției au făcut parte personalități de seama ca Wilhelm Backhaus, Emil Sauer, Alfred Cortot, Felix Weingartner, Alfredo Casella, Claudio Arrau, Attilio Brugnoli, Ernö Dohnany, Ignaz Friedman, Walter Gieseking, Myra Hess, Wanda Landowska, Isidor Philipp, Serghei Rachmaninov, Moritz Rosenthal, Robert Teichmüller, Paul Wittgenstein, Klemens Kraus. Avem relatări directe despre mersul etapelor, din scrisorile pe care temerarul competitor le trimite către prietenul Miron Șoarec la București. În etapa eliminatorie, începută pe 1 iunie 1933, a evoluat în dimineața celei de a doua zile, în marea sală Musikverein. A trebuit să se încadreze în timpul de 15 minute de cântat, ceea ce i-a permis să prezinte *Adagio și Fuga* din Bach și 20 de măsuri din *Sonata* de Chopin. Impactul muzicii sale asupra publicului e fulgerător. În sală se aud exclamații precum: „Ah! Wunderbar ist der kleine Rumäner!" și „Ausgezeichnet!" Se număr printre cei 100 admiși în faza următoare, din 200 înscriși. După trei etape eliminatorii, în finală au fost selecționați 11 candidați, între care Dinu Lipatti

[1] Introducem aici o informație semnificativă despre o altă carieră de vârf declanșată de acest concurs. Este vorba despre celebra soprană Valentina Crețoiu. Din monografia ce i-a dedicat-o Ioana Bentoiu, intitulată *Dragoste și voce de femeie – Valentina Crețoiu, Ed. Muzicală, București, 2003, p. 45,* aflăm că „în perioada 26 mai-5 iunie 1933... Valentina participa la concursul de canto și pian de la Viena, obținând *Diploma de onoare* cu placheta, împreună cu *Studium stipendium* de 600 de șilingi, ceea ce pentru vremea aceea reprezenta o sumă considerabilă...Cronicile austriece sunt foarte elogioase și subliniază frumosul amestec al vocii de cap cu sonorități bine ancorate în corp, în aria mare a Violetei."

https://biblioteca-digitala.ro

și Maria Fotino, ambii elevi ai domnișoarei Florica Musicescu. Aceasta îi urmărea din sală, căci venise și ea de la București, la sfârșitul primei etape. După finală, juriul a deliberat furtunos. S-au format două „tabere". Discuția s-a purtat în jurul premiului I. Erau clasificați Dinu, care abia împlinise 16 ani, vârsta minimă de participare, și Boleslaw Con, un pianist de 27 de ani din Polonia. Până la urmă, s-a acordat prioritate lui Boleslaw Con, în bună măsură pe considerentul vârstei mai mari. Alfred Cortot, conducătorul „taberei" adverse, a făcut mare tărăboi și a plecat furios din comisie. Ulterior, la invitația sa, Dinu a fost înscris la École Normale de Musique din Paris, devenindu-i discipol. Eroul nostru a primit cu seninătate verdictul, considerând, cu simpatie și respect pentru rivalul său de pe locul întâi, că acesta are „mare experiență, multă siguranță și calm."[1] De la festivitatea de decernare a premiilor Dinu a lipsit, pentru că, în lupta motivelor ce s-a dat în conștiința sa, a învins dorința de a-l asculta pe maestrul Alfred Cortot, care avea concert exact în aceeași zi și la aceeași oră! În deceniile care au urmat, lipattologii pasionați au remarcat mereu cu ironie că marele învingător al concursului de la Viena a dispărut definitiv de pe firmamentul muzical. Însă din cercetările mai recente, reiese că motivele acestei dispariții au fost tragice și ireversibile. Pianistul polonez de origine evreiască a avut o soartă cumplită. După marele succes, a fost invitat să participe la viața muzicală internațională. Avem, în acest sens, o dovadă chiar din România. Arhivele Filarmonicii din București consemnează că laureatul absolut de la Viena a apărut la Ateneul Român la 16 martie 1934, când a interpretat *Concertul pentru pian și orchestră nr. 2 în do minor* de Serghei Rachmaninov, sub conducerea dirijorului George Georgescu. În program mai figurau *Simfonia a II-a* de Johannes Brahms și poemul coregrafic *La Valse* de Maurice Ravel[2]. Dacă asupra celor două lucrări de forță ale dirijorului, critica a avut păreri împărțite, cu privire la prestația pianistului s-au exprimat numai

[1] Miron Șoarec*, op. cit.*, p. 19.
[2] Viorel Cosma, *Filarmonica „George Enescu" din București (1868 – 1968), Ed. Muzicală, București, 1968,* p.168.

https://biblioteca-digitala.ro

cuvinte de laudă. Astfel, Andrei Tudor remarcă „temperamentul poetic, plin de vigoare și înțelegere pentru opera interpretată", calități prin care se evidențiază solistul." [1]. Se poate presupune că invitarea tânărului proaspăt laureat la Viena a fost facilitată de împrejurarea că dirijorul George Georgescu îi admirase evoluția ca membru în juriul competiției. Trei ani mai târziu, Boleslaw Con avea să se sinucidă, pe fondul unei puternice depresii.

Ca un premiu și ca o recunoaștere în țară a succesului său internațional, Dinu este desemnat ca solist în concertul de deschidere a stagiunii Filarmonicii din București, la 3 noiembrie 1933. Apare aici pentru a treia oară, cu George Georgescu la pupitrul dirijoral, interpretând *Concertul în la minor* de Edvard Grieg. Cronicile sunt numeroase și dezvoltă opinii împărțite. Predomină tonul entuziast, ca în textul semnat de Dan Botta. „Dinu Lipatti a trecut cu brio peste sonora și facila lucrare a lui Grieg. Virtuoz timpuriu, Dinu Lipatti va cuceri publicul **în curând**, prin profunzimea și vigoarea temperamentului, care singure pot acomoda interpretării o valoare de vocație. Până atunci, tânărul pianist va rămâne ceea ce s-a dovedit a fi și în acest concert – o virtualitate, o glorie încă neînflorită."[2] Dar apar și observații privind calitatea de „pură distracție sau agrement" a programului.

Din aceeași perioadă, primim o informație semnificativă cu privire la impresia pe care o lasă pianistul în vârstă de 17 ani asupra unui important dirijor internațional. Este vorba despre colaborarea avută la București, cu dirijorul olandez Willem Mengelberg (1871 – 1951). În cadrul unei convorbiri ample din ciclul radiofonic *Muzicienii noștri se destăinuie,* dirijorul și profesorul Dumitru D. Botez (1904 – 1988) evocă momentul întâlnirii acestui oaspete celebru, la prima repetiție, cu solistul concertului. „Mengelberg a condus Orchestra Radio în două

[1] Andrei Tudor, *Cronica muzicală. Filarmonica. Dirijor George Georgescu. Solist: Boleslaw Con. În Rampa XIX, 4855, 19 martie 1934,* p. 4, în Octavian Lazăr Cosma, *Filarmonica din București în reflectorul cronicii muzicale, 1921 – 1945, pp. 354, 356.*

[2] Octavian Lazăr Cosma, op. cit., p. 332.

https://biblioteca-digitala.ro

concerte...Într-unul dintre acestea la avut solist pe Dinu Lipatti, cu *Concertul în mi bemol major* de Fr. Liszt. Cum pe Lipatti nu-l cunoștea, Mengelberg a dorit să-l asculte în pauza unei repetiții. Revăd și acum scena: foarte tânăr, abia împlinise 17 ani, mi se pare, Lipatti a intrat modest și s-a așezat la pian. Mengelberg sta cu capul sprijinit în palme și parcă neîncrezător. –„Cine ar putea să fie acest Lipatti?" – părea a spune. Și Lipatti a început să cânte. Fața lui Mengelberg se lumina treptat și peste vreo zece minute s-a dus la el, l-a ridicat de pe scaun și l-a îmbrățișat. Omul se lămurise."[1]

În lunile următoare mai are unele apariții în București, la Palatul Cotroceni și la Sinaia, la Castelul Peleș, în manifestări patronate de regina Maria.

A urmat plecarea la Paris a mamei cu cei doi fii și înscrierea lui Dinu la École Normale de Musique. Perioada 1934 – 1936, trăită intens pentru artă în orașul luminilor îi consolidează și îi diversifică bazele solide ale formării inițiale în țară. Atmosfera de schimburi culturale permanente, contactul cu maeștrii vestiți ca Alfred Cortot și Paul Dukas, îl ajută să se conecteze la spiritul european, să devină parte integrantă a acestui spirit. Luând distanță fizică față de personalitățile ocrotitoare ale maeștrilor săi iubiți, le trimite în țară gânduri pline de recunoștință, prețuire și respect, în scrisori marcate de înțelepciunea prematură care-l caracteriza.

Reîntors la București, cu experiențe îmbogățite și cu orizonturi deschise spre lumea largă, Dinu își continuă eforturile de autoperfecționare. Ca preocupare de a-și ridica mereu standardul mijloacelor instrumentale, e foarte interesant că revin obsesiv în corespondență grijile cu privire la tehnica pianistică. Astfel, după minuțioasele abordări ale sistemului domnișoarei Musicescu, el vine în contact cu *Principes rationnels de la technique pianistique* de Alfred Cortot (1877 – 1962), după care simte nevoia să-și reconsidere modul de a lucra la pian prin însușirea unei metode noi, cuprinsă în

[1] Despina Petecel Theodoru, *Muzicienii noștri se destăinuie,* ms., emisiune radiofonică în dialog cu D. D. Botez, difuzată la Radio România Cultural, București, 17 aprilie 1981, transcriere, p. 6.

https://biblioteca-digitala.ro

principiile de studiu ale pianistei Marie Jaëll (1846 – 1925): „am un sistem faimos de lucru zilnic la pian, ajutându-mi mai mult decât „d´après l´ancienne méthode". O adevărată revoluție!"[1]

În domeniul compoziției, după Suita *Șătrarii (1934),* creațiile apar în următoarea succesiune cronologică.

- *Concertino în stil clasic* pentru pian și orchestră de cameră (1936) a avut ca titlu, la început, *Suita clasică pentru pian și orchestră.* Poartă dedicația „Fräulein Florica Musicescu gewidmet." Părțile componente sunt: *Allegro maestoso, Adagio molto, Allegretto, Allegro molto.* A fost prezentat în primă audiție de compozitor în compania Filarmonicii bucureștene, cu maestrul George Georgescu la pupitrul dirijorului: e una dintre cel mai des cântate partituri lipattiene.
- *Fantezia pentru vioară, violoncel și pian (1936)* e dedicată maestrului Alfred Cortot și s-a intitulat, într-o primă variantă, *Trio.* Se compune din cinci părți: *Allegro energico, Andante, Presto, Allegretto, Grave „D.C. al Fine (reluarea primei părți).* În România s-a prezentat în premieră la București, în anul 2011, de către Raluca Stratulat, Bogdan Eugen Popa și Oana Rădulescu Velcovici.
- *Nocturnă pentru pian pe o temă moldavă (1937),* dedicată maestrului Mihail Jora, a fost inaugurată public de autor, la Paris, în anul 1938.
- *Simfonia concertantă pentru două piane și orchestră de coarde,* compusă în anul 1938 la Paris, dedicată dirijorului și profesorului său Charles Münch, e alcătuită din trei părți: *Molto maestoso, Molto Adagio, Allegro con spirito.* A fost prezentată public în primă audiție la Paris, de către Clara Haskil și compozitor, cu orchestra dirijată de Ionel Patin. La București, s-a prezentat cu Filarmonica dirijată de maestrul George Georgescu, soliști fiind autorul și Madeleine Cantacuzino, în anul 1941.
- *Nocturnă andante ma non troppo* din *Trei nocturne franceze pentru pian (1939),* dedicată Clarei Haskil, a fost cântată în primă audiție la București, de către compozitor, în același an 1939. Din cele trei, este singura cu manuscris cunoscut.

[1] Miron Șoarec, op. cit., p. 45.

https://biblioteca-digitala.ro

- *Introducere și allegro pentru flaut solo (1939)* e dedicată lui Roger Cortet. Cuprinde părțile *Rubato* și *Con brio.* Compozitorul a realizat și o transcripție pentru vioară solo, în anul 1943.
- *Concert pentru orgă și pian (1939)* e dedicat profesoarei și prietenei sale Nadia Boulanger. A fost prezentat în primă audiție la București în anul 1970, de către Horst Gehan și Corneliu Gheorghiu.
- *Premiere improvisation (19139) pentru viară, violoncel și pian* e dedicată prietenului pianist Miron Șoarec.
- *Șase sonate de Domenico Scarlatti, aranjate pentru cvintet de suflători de către Dinu Lipatti.* Părțile componente sunt: *Allegro marciale, Andante, Allegro ma non tanto, Allegro, Allegro moderato, Allegro molto.* Lucrarea a fost prezentată în premieră la Radio București. Cu autorul ca dirijor, în anul apariției, 1939, și în același an, la Paris.
- *Fantezia pentru pian solo op. 8 (1940),* dedicată Madeleinei Cantacuzino, are părțile *Andante malinconico, Vivace, Presto, Molto tranquillo, Presto, Allegretto cantabile, Allegro maestoso.* A fost inaugurată de autor la București, în anul 1941.
- *Sonatina pentru pian* pentru mâna stângă, compusă la Fundățeanca în vara anului 1941, e alcătuită din următoarele mișcări: *Allegro, Andante espressivo, Allegro.* Autorul a cântat-o în primă audiție la București, în aul 1942.
- *Cinq chansons* pe versuri de Paul Verlaine pentru tenor și pian (1945). Sunt dedicate cântărețului Hugues Cuenod: *A une femme, Green, Deux Ariettes oubliées, Il pleut dans mon coeur, Le piano que baise une maine frêle, Sérénde.*
- *Patru melodii pentru voce și pian (1945): Sensation,* pe versuri de A. Rimbaud, cu dedicație „A ma mère”*; L´amoureuse,* pe versuri de P. Eluard, dedicată A Madeleine; *Capitale de la douleur,* pe versuri de P. Eluard, cu dedicație A Marie Sarasin; *Les pas,* pe versuri de P. Valéry, dedicată A Germaine de Narros. În România, au fost interpretate de Valentin Teodorian și Lisette Georgescu.
- *Dansuri românești pentru pian și orchestră (1945)* reprezintă transcripția făcută de autor lucrării pentru două piane din anul 1943: *Vif, andantino, Allegro vivace.*

https://biblioteca-digitala.ro

- *Aubade pentru cvartet de suflători (1949) conține părțile: Prelude (Lento-Vivo-Lento), Danse (Allegro grazioso), Nocturne (Andante espressivo), Scherzo (Presto).* Dedicată prietenului elvețian Paul Sacher, a fost prezentată public la Radio Sottens și Beromunster în același an 1949. În România a fost inaugurată în anul 1968.
- *La Marche d´Henry, petite blague pour piano a quatre mains, Allegro giocoso,* a fost compusă în ultimele săptămâni de viață, cu dedicație pentru prietenul devotat și medicul care l-a îngrijit până la sfârșit, Henry Dubois-Ferrière. A fost cântat pentru prima oară în public de Corneliu Gheorghiu și Grigore Bărgăuanu.

Din catalogul exhaustiv al creației mai fac parte o serie de transcripții și aranjamente, lucrări nedifuzate, manuscrise pierdute și altele pe care autorul le menționează în scrisori, dar despre a căror existență nu se cunoaște nimic. Lista integrală a creației se află în anexele monografiei *Dinu Lipatti* de Grigore Bărgăuanu și Dragoș Tănăsescu, ediția a treia, Ed. Grafoart, 2017, pp. 257 – 257.

Întorcându-ne la partea „terestră" a vieții sale, este important să evidențiem preocupările polivalente ale artistului, activitățile în care se antrenează ca un tânăr extrem de muncitor, dârz și perseverent, urmărit de strădania perfecționării continue în cele mai variate domenii. Pe planul îndemânării manuale, era expert în arta traforajului, dovedea pricepere deosebită în operații de mecanică auto, fiind pasionat de conducerea mașinii proprii, pe care o îngrijea cu minuție. Era pasionat de arta fotografică, având acasă un adevărat laborator foto și pentru experiențe chimice de care era, de asemenea, foarte interesat. Răbdarea, spiritul de ordine și minuțiozitatea îl caracterizau în toate acțiunile întreprinse. Era dactilograf expert, desena cu multă fantezie și se pricepea să schițeze profiluri arhitecturale. Astfel, construcția casei de vacanță de la Fundățeanca a fost realizat în perioada 1938 – 1941 după planurile arhitectului Corneliu Rădulescu, care a respectat

https://biblioteca-digitala.ro

schițele și indicațiile lui Dinu.[1] Avea o mare apetență pentru literatură. De altfel, corespondența de curând valorificată editorial, precum și cronicile muzicale publicate de el în mod susținut pe parcursul anului 1938 în ziarul Libertatea ne relevă un talent de scriitor în devenire.

În anul 1939, după izbucnirea celui de al doilea război mondial, pe traiectoria sa concertistică se ivesc sincope, apar îngrijorări și renunțări la unele proiecte. Dar dincolo de amenințarea ce plutea în atmosferă, în viața lui Dinu se petrece un miracol. La o repetiție a trioului condus de Miron Șoarec, chiar în seara zilei de septembrie 1939 când mama și cei doi fii s-au întors la București, el asistă întâmplător, alături de perechea inginer Ion Cantacuzino și soția acestuia, Madeleine, pianistă provenită din aceeași clasă a domnișoarei Musicescu. Între Dinu și Madeleine se înfiripă o idilă care se dezvoltă către pasiune. Cântă în concerte la două piane și patru mâini, poartă discuții despre artă în timpul unor lungi plimbări, devin inseparabili, iar în curând se produce inevitabilul. Noua pereche pleacă pentru concerte în Europa, la 4 septembrie 1943.[2] În lumea mondenă se șoptea chiar că „Dinu a cam răpit-o pe Madeleine!”. Au concertat în țările nordice și în Germania. Turneul cu peripeții pe continentul aflat în plină conflagrație e urmat de stabilirea lor în Elveția. Aici, Dinu a fost adoptat definitiv și sprijinit pentru a deveni profesor la Conservatorul din Geneva, în ultimii ani de viață. Madeleine i-a fost credincioasă în mod exemplar până la sfârșit, dar fiindcă soțul nu i-a acordat divorțul decât foarte târziu, în anul 1949, cei doi s-au căsătorit legal abia cu un an înainte ca Dinu să se stingă, în decembrie 1949.

Cei șapte ani de viață comună ce le-au fost hărăziți de soartă, au trecut marcați de suferința gravă a lui Dinu, de lupta cu boala și cu nevoile materiale, de tentativa lui eroică de a-și urma cariera concertistică internațională. Așa cum singur

[1] Informația a fost oferită de fiul arhitectului, pianistul Corneliu Rădulescu junior, în urma descoperii recente în arhiva familiei sale.
[2] Valentin Lipatti, op. cit., pp. 47, 48.

https://biblioteca-digitala.ro

constată, cumplitele experiențe ale bolii îl aduc la nivelul suprem al maturității artistice, dar îi limitează sever capacitatea fizică de a susține concertele programate. Era din ce în ce mai solicitat, mai apreciat, în timp ce forțele fizice îi scădeau îngrijorător. A trăit acest paradox tragic al împlinirii prin nedesăvârșire, și-a asumat suferința ca pe o condiție a fragilității și a vulnerabilității ființei umane în fața destinului. Diagnosticul a fost *limfogranulomatoză malignă.* Soția l-a asistat cu devoțiune totală, iar ei i s-au alăturat un grup de susținători, admiratori și prieteni minunați, care au contribuit la achitarea tratamentelor medicale extrem de costisitoare, îndeosebi cu cortizon, cea mai recentă descoperire în tratarea bolilor de sânge. Din nefericire, mama artistului, conjurată în scris de fiul grav bolnav să vină din țară la căpătâiul său și să-i aducă spre vânzare câteva bijuterii de preț, e împiedicată de organele represive din România anului 1950. La controlul vamal de la Curtici, a fost dată jos din tren, percheziționată și încarcerată la penitenciarul din Arad, unde a stat un timp, a fost judecată și condamnată la amendă și confiscarea bijuteriilor. Ulterior a fost eliberată și astfel s-a putut afla în preajma fiului abia la 24 septembrie 1950.[1] Dinu Lipatti a închis ochii pentru totdeauna în după amiaza de 2 decembrie 1950, în vila din Chêne Bourg, lângă Geneva. În ultimii 20 de ani ai vieții sale, Ana Lipatti, mama nemângâiată a trăit în Chêne Bourg iar după voința testamentară a fost înmormântată alături de copilul ei. De cealaltă parte a criptei lui Dinu aflată în cimitirul din Geneva, se găsește mormântul Madeleinei, care a decedat în anul 1987. Astfel, dincolo de moarte, el se odihnește în îmbrățișarea tandră a celor două femei, cele mai importante din viața sa.

[1] Aceste fapte au fost aduse la cunoștința publică de către prof. univ. dr. Vlad Alexandrescu, în urma cercetării efectuate în arhivele CNSAS. Ele fac obiectul comunicării sale, *Dinu Lipatti în arhivele securității,* susținută la simpozionul internațional de muzicologie *Dinu Lipatti – personalitate plurivalentă a muzicii românești și internaționale,* desfășurat la Universitatea Națională de Muzică din București, la 26 noiembrie 2015.

https://biblioteca-digitala.ro

Povestea vieții și operei lui Dinu Lipatti nu poate fi completă fără a evoca figura fratelui său Valentin (1923 – 1999). Mai mic cu șase ani, aflat în postura de mezin al familiei, Valentin s-a bucurat de atenția tandră a ilustrului său frate. De mic a suferit din cauza atenției mai mici care i se acorda. „Spune-le și de mine că sunt violonist!" i-a cerut el mamei la un moment dat, în vreme ce ea comenta cu prietenele aflate în vizită noile succese ale lui Dinu.[1] Valentin a devenit un diplomat celebru, datorită calităților sale speciale. Era un spirit cartezian, o natură echilibrată deși înclinată către histrionism, avea atuul de a fi un vorbitor excepțional de limbă franceză la nivelul unui francez cultivat. Valentin era generos, fidel, lipsit de invidie. Iubea femeile frumoase și inteligente, era un familist convins, în ciuda a trei căsnicii ratate, compensate însă prin cea de a patra care a fost lungă și fericită până la capătul vieții. În ciuda unui fond melancolic și a tendinței spre comoditate, s-a implicat activ în diplomația la vârf, în calitate de ambasador al României la UNESCO și a demersurilor de coordonare internațională la OSCE. În politică a avut convingeri de stânga profunde, s-a situat în rândurile membrilor marcanți ai partidului comunist, îndeplinind funcții de amploare și răspundere deosebită în relațiile dintre statele lumii, chiar în perioada cea mai cumplită a domniei lui Ceaușescu în România, domnie pe care el a cauționat-o prin funcțiile internaționale îndeplinite cu strălucire. Și-a păstrat viziunea de stânga chiar și după eșecul lamentabil al „socialismului real".

Valentin avea o voce frumoasă de actor, impresionând publicul când recita liber din Molière cu o pronunție dumnezeiască, era pasionat să-și împărtășească știința enciclopedică despre cultura franceză din secolul al XVIII-lea. Trata pe toată lumea cu mult respect. Obișnuia să facă un calambur legat de numele său: „Eu nu sunt numai Valentin, sunt și levantin!" Adora animalele de casă. Era ordonat, perfecționist, eclectic. Îi plăcea să mănânce bine și să savureze o băutură aleasă. Era interesat de arta cinematografică, de

[1] Valentin Lipatti, Strada Povernei 23, Ed. Garamond, București, 1993, pp. 21, 22.

https://biblioteca-digitala.ro

spectacolele de operă și frecventa concertele clasice. Nu era înspăimântat de perspectiva inevitabilă morții.

Revenind la firul principal al studiului nostru, dacă studiem îndeaproape traiectoria sa artistică, vom constata că, în prea scurta perioadă a carierei de concertist, Dinu Lipatti a avut conexiuni profesionale în mediile internaționale cele mai importante ale vremii. În afară de activitatea publică din România, el a susținut concerte în Franța, Italia, Anglia, Suedia, Finlanda, Germania, Austria, Olanda, Belgia, Luxemburg, Elveția, Cehoslovacia, Bulgaria etc. A urmărit cu interes profesional aparițiile noi în domeniul compoziției, cunoscând direct operele recente semnate de M. Ravel, G. Enescu; B. Bartok, Fr. Poulenc, I. Stravinski, A. Roussel, P. Hindemith, Ch. Koechlin, Fl. Schmitt, J. Français, C. Brăiloiu, M. Jora, S. Golestan, F. Lazăr, M. Mihalovici etc. a colaborat cu dirijori mari ca Ionel Perlea, Paul Paray, Wilhelm Furtwängler, Arturo Toscanini, Igor Markevici, Herbert von Karajan, Wilhelm Mengelberg, George Georgescu, Constantin Silvestri, Hans von Benda etc. Printre pianiștii cu care a interacționat au fost Alfred Cortot, Lazare Lévy, Nadia Boulanger, Yvonne Lefébure, Edwin Fischer, Alexander Borowski, Robert Casadesus, Artur Rubinstein, Walter Gieseking, Arthur Schnabel, Wilhelm Kempf, Clara Haskil, Arturo Benedetti Michelangelo.

În paralel cu intensa activitate concertistă, Dinu Lipatti a avut permanent preocuparea de a-și diversifica modul de pregătire, studiul individual, modul de alcătuire a repertoriilor de recital, crearea de proiecte originale. În scopul de a se informa continuu, urmărea toate evenimentele muzicale importante, pe care le analiza apoi în adevărate cronic ad hoc în scrisori către maeștrii săi, Mihail Jora și Florica Musicescu. Audia la radio lucrări noi, achiziționa partituri pe care le analiza pentru a-și îmbogăți baza de selecție. Era un fin cunoscător al situației politice internaționale, care era în acea vreme de o complexitate extraordinară. Avea inițiative practice, era un bun organizator și știa să se orienteze în păienjenișul relațiilor

https://biblioteca-digitala.ro

administrative.[1] Era ordonat, tipicar și tenace în probleme de secretariat și minuțios în orice activitate concretă. Repara orice defecțiune casnică, tricota cu drag fulare pentru cei apropiați. Tot ce ținea de domeniul manualității și al lucrului de finețe îi era la îndemână și îi producea plăcere. A fost bun și răbdător în familie, s-a comportat exemplar, îndurând cu stoicism anii lungi de suferință fizică. Avea inițiative de sprijinire și ajutorare a unor personalități din exil, cărora le trimitea prin colete poștale unele ajutoare alimentare, în timpurile grele, cu lipsuri de tot felul, pe care, de altfel, le îndura și el.

După ce a trecut la cele veșnice, s-a dezvoltat un adevărat cult al memoriei lui Lipatti. Dacă în străinătate acesta s-a manifestat spontan și puternic imediat după plecare dintre cei vii, în țară a fost impusă tăcerea totală din partea regimului comunist totalitar. În anul 1949 a fost lăsat în afara Uniunii Compozitorilor din România, a fost interzisă pomenirea numelui său în public sau în presă. La prima conferință pe care a organizat-o pe tema personalității lui Dinu Lipatti, profesorul Dragoș Tănăsescu a trebuit să înfrunte interdicția chiar înainte de a intra în sală.[2] Ulterior, începând cu anul 1956 a fost reîncadrat în rândul membrilor Uniunii Compozitorilor, prin strădania noului președinte al acesteia, Ion Dumitrescu. Tabu-ul a fost ridicat treptat, au început să se întreprindă cercetări laborioase, din care au rezultat cărți, studii, sesiuni științifice. La Conservatorul bucureștean a fost inaugurată o placă de marmură comemorativă, iar o sală de recitaluri și conferințe îi poartă numele. Dinu Lipatti este patronul spiritual al primului liceu de artă din București și al celui din Pitești. A existat un concurs de pian cu numele său, care a cunoscut câteva ediții anuale. Exegeza internațională a progresat și ea în mod

[1] Acest aspect se relevă, de exemplu, atunci când Dinu Lipatti construiește proiectul, rămas până la urmă nematerializat, de a o aduce pe domnișoara Florica Musicescu drept profesor invitat la Conservatorul din Geneva.

[2] Relatarea lui Grigore Bărgăuanu în anexa care se intitulează Amintiri despre Dragoș Tănăsescu (1921 – 2011), la monografia *Dinu Lipatti* de Grigore Bărgăuanu și Dragoș Tănăsescu, ediția a III-a, Ed. Grafoart, București, 2017, pp. 211-219.

https://biblioteca-digitala.ro

îmbucurător. Un volum cu înregistrări inedite a fost realizat de neobositul lipattolog Marc Ainley. Editura Grafoart, condusă de entuziastul editor Matei Bănică a luat inițiativa de a edita opera sa componistică, în stilul unei acribii științifice exemplare. Această creație este studiată și analizată în lucrări doctorale, între care se distinge cea a pianistului și profesorului Viniciu Moroianu, din care a rezultat volumul de referință intitulat Dinu Lipatti. Creația pentru pian solo, Ed. Grafoart, București, 2017. Nu de mult a apărut și cea de a treia ediție a monografiei *Dinu Lipatti* de Grigore Bărgăuanu și Dragoș Tănăsescu, precum și două volume de scrisori. Dar poate că realizarea cea mai spectaculoasă este apariția Casei memoriale Lipatti, amenajată cu sprijinul Primăriei Capitalei de către inimoasa directoare Alice Barb, în frumoasa locuință a familiei Lipatti din apropierea Pieței Romane, la începutul Bulevardului Lascăr Catargiu. Casa Lipatti a devenit un puternic centru de cercetare și difuzare a operei marelui artist.

Până la urmă, dacă am fi întrebați prin ce se caracterizează arta de pianist a lui Dinu Lipatti, am putea formula următoarele aprecieri. **Înregistrările sale se disting, mai întâi, prin sunetul profund, generos, cald, de o calitate aleasă, cultivată, nobilă și de o transparență cristalină. Sunetul său are o natură cu totul specială a emisiei, în sensul unei deosebite rotunjimi și bogății de armonice. Este impresionantă omogenitatea acestui standard de calitate, care este la fel de înalt în toate înregistrările rămase ca documente. În creațiile sale sonore, artistul își manifestă respectul absolut față de text și față de indicațiile de expresie consemnate de autori. Abordarea stilistică a fiecărei lucrări este impecabilă, în contextul unei armonii captivante a construcției sonore, ceea ce conferă echilibru, unitate structurală operei interpretate, în ansamblul acesteia. În toate înregistrările domnește o curățenie desăvârșită a sunetelor, a frazărilor, trasarea clară a liniilor de forță, dar și o minuție deplină în îmbinarea celor mai mici elemente ale discursului sonor. Dincolo de toate aceste trăsături de măiestrie artizanală, ne impresionează puterea mesajului metaartistic Este vorba despre o**

https://biblioteca-digitala.ro

atitudine apolinică, armonioasă, strălucitoare, solară, atitudinea unui creator de valoare spirituală supremă pentru toate timpurile.

Cercetarea tezaurului lipattian continuă. Având în vedere că mai sunt atâtea și atâtea demersuri de întreprins pentru a ne însuși substanța profundă a operei sale, sperăm ca generațiile succesive de cercetători avizați să pătrundă cât mai adânc în tainele acestui tezaur inestimabil al patrimoniul cultural românesc și universal.

B I B L I O G R A F I E

Ainley, Marc, Prezentare la *Luiza Borac. Piano music of Dinu Lipatti, 2 CD AV 2271, London, 2012.*

Alexandrescu, Vlad, *Dinu Lipatti în arhivele securității,* comunicare la Simpozionul Internațional de muzicologie *Dinu Lipatti, personalitate plurivalentă a muzicii Românești și internaționale, București, 26.11.2015.*

Bălan, George, *O căutare a timpului pierdut- un omagiu Dora Massini,* Ed. Muzicală, București, 1999.

Bărgăuanu, Grigore & Tănăsescu, Dragoș, *Nouvelles musicales de Roumanie. Lipatti - Trente ans après,* în rev. Muzica nr. 3/1981.

Bărgăuanu, Grigore *&* Tănăsescu, Dragoș, *Dinu Lipatti*, ediție revizuită și adăugită de Gr. Bărgăuanu, ed. Grafoart, București 2017.

Bentoiu, Ioana, *Dragoste și voce de femeie – Valentina Crețoiu*, Ed. Muzicală, București, 2003.

Coman, Lavinia, *Privire asupra creației pentru pian a lui Dinu Lipatti,* în vol. Dinu Lipatti-contemporanul nostru, Ed. Comisia Națională a României pentru UNESCO, București, 1996.

Coman, Lavinia, *Constantin Silvestri,* monografie, Ed. Didatică și Pedagogică, București, 2014.

Cosma, Octavian Lazăr, *Filarmonica din București în reflectorul cronicii muzicale,* Ed. Muzicală, București, 2003.

Cosma, Octavian Lazăr, *Universitatea Națională de Muzică din București* la 140 de ani, vol. 2, 3, Ed. U.N.M.B., 208-2010.

Cosma, Viorel, *Muzicieni din România. Lexicon, vol. 5,* Ed. Muzicală, București, 2002.

Gheorghiu, Corneliu, *De la pianistique,* Books on Demand Gmb, Norderstdt, Bruxelles, 2007.

Grigorescu, Olga, *Dinu Lipatti,* monografie, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 2011.

Ionescu, Alin, *Sonatina pentru pian (Mâna stângă), orientări hermeneutice,* în vol. In memoriam Dinu Lipatti - 60, Ed. Muzicală, București, 2012.

Legge Walter, *Dinu Lipatti,* în rev. Gramophon, Londra, 1961.

https://biblioteca-digitala.ro

Lipatti, Anna, *Dinu Lipatti. Amintirile unei mame îndurerate,* Ed. Grafoart, București, 2017.
Lipatti, Dinu, *Scrisori, două volume*, Ed. Grafoart, București, 2017.
Lipatti, Valentin, *Strada Povernei 23,* ed. Garamond, București, 1993.
Moroianu, Viniciu, *Dinu Lipatti, creația pentru pian solo,* Ed. Printech, București, 2007.
Orendi, Ana Maria, *Lipatti în prezentul continuu: o perspectivă în patru tablouri,* comunicare la Simpozionul internațional de Muzicologie, București, 26.11. 2016.
Paladi, Marta, *O istorie a pedagogiei pianistice în România secolului XX. Florica Musicescu întemeietor de școală, Ed. Did. și Ped., București, 2012.*
Păsculescu-Florian, Carmen, *Vocație și destin. Dinu Lipatti,* Ed. Muzicală, București, 1986.
Păsculescu-Florian, Carmen, *Dinu Lipatti. Pagini din jurnalul unei regăsiri,* Ed. Muzicală, București, 1989.
Petecel, Theodoru, Despina, *Muzicienii noștri se destăinuie, emisiune* radiofonică, în dialog cu D.D. Botez, Radio România Cultural, 3 și 17 aprilie 1981.
Șoarec, Miron, *Prietenul meu Dinu Lipatti,* Ed. Muzicală, București, 1981.
Tănăsescu, Dragoș, *Dinu Lipatti,* monografie, Ed. Muzicală, București, 1971.
*** Arhivele Universității Naționale de Muzică din București.
*** Arhivele Uniunii Compozitorilor din România.

SUMMARY

Lavinia Coman

Dinu Lipatti, a Romanian musician in the context of the universal culture

In the frame of the universal musical culture, Romania brings two major symbols, George Enescu and Dinu Lipatti. It's been more than a century since Dinu Lipatti is born, which determines us to impute the noble duty to devotionally study his personality, life and creation. Thus, we give ourselves the greatest occasion to understand the multiple and profound significance of his contribution to the existing musical patrimony, the 20th century musical creation, hoping that future generations of researchers will go deeper into the mysteries of this Romanian and priceless world musical treasure.

https://biblioteca-digitala.ro

RECENZII

George Breazul
Ctitoriile sale culturale

Doru Marinescu

Pe George Breazul l-am descoperit întâia oară, într-un manual de *Educație muzicală* pentru clasa a VII-a, în calitate de folclorist, culegător al unei colinde și mi-a atras atenția numele său de „Breaz”, (deștept, isteț, mai cu moț cum ar spune un om simplu), după aceea, descoperind că acest pseudonim i se potrivește foarte bine.

În ceea ce privește etnomuzicologul, George Breazul, nu a prezentat un mare interes pentru mine ca profesor, și niciun elev nu s-a manifestat ca fiind dornic de a afla mai multe informații, ținând cont că spre dezavantajul nostru, nici manualul nu ne dă informații despre acest mare om de cultură, cum nici cântecele culese de el nu sunt prea multe în manualele de specialitate, mai ales cele din ultima vreme.

A doua oară am luat contact cu numele „profesorului” și „inspectorului”, George Breazul, în cadrul cursurilor din cadrul Departamentului de Pregătire a Personalului Didactic, de la Universitatea de Muzică din București, coordonat de domnul profesor Vasile Vasile, anul fiind 2002, iar maniera în care ne-a fost prezent de către dumnealui a stârnit în noi cursanții în general, și în mine în special, un interes enorm, astfel încât, dorința de a cunoaște cât mai mult despre cel care în perioada interbelică a reprezentat un adevărat reformator al educației muzicale și un important specialist al istoriei muzicii din țara noastră, a devenit o prioritate.

Cărțile și informațiile despre acest mare om de cultură, sunt foarte rare sau inexistente în bibliotecile școlilor sau în cele municipale ori județene, dovadă stând faptul că eu, într-un oraș de provincie, nu am găsit nici o carte în două licee foarte bine cotate din perspectiva dotării.

https://biblioteca-digitala.ro

Cartea domnului prof. Vasile Vasile, ***„George Breazul ctitoriile sale culturale”*** vine să umple un gol și să ne lămurească despre cine a fost și câte lucruri însemnate a făcut pentru cultura poporului român, acest mare gânditor, specializat în cultura muzicală.

Asemenea lui George Enescu, cel care spunea despre sine că este cinci într-unul: *„compozitor, dirijor, pianist, violonist și profesor”,* ne este prezentat de către lucrarea citată George Breazul ca fiind: „*muzicolog, bizantinolog, profesor, folclorist, critic și inspector”.*

Modul de concepere a cărții se dovedește a fi rezultatul unei munci de cercetare de ani de zile și a unui profesor cu o vastă experiență în domeniu pe dimensiunea celui ce devenea subiectul cărții.

Astfel, domnul profesor Vasile începe cu un *Exordium* în care sunt prezentate cele mai importante informații despre viața lui George Breazul, modul său de lucru precum și unele dificultăți prin care a trecut, văzute din perspectiva invidiei dar și a dezinteresului din partea unor colegi de breaslă sau discipoli ai acestora.

În primul capitol George Breazul, **este luat de acasă din Amărăștii de Jos, județul Romanați**, în prezent în Dolj, plimbat la Seminarul teologic din Râmnicu Vâlcea, apoi la cel din București și absolvent al Conservatorului de Muzică din Capitala țării. Autorul cărții ne convinge că marea pasiune a lui Breazul a fost muzica, astfel menționând în capitolul VIII faptul că acesta *„ s-a dedicat muzicii și pentru ea vrea să trăiască*”.

Viața tânărului George Breazul, în paralel cu activitatea sa didactică, n-a fost una ușoară, el trecând pe la mai multe instituții, după ce a fost rănit în timpul Primului Război Mondial, ca luptător pe front și ajungând la Liceul Militar de la Mânăstirea Dealu din Târgoviște. Aici se impune pentru prima dată cu adevărat crezul celui care avea să devină unul din cei mai mari oameni de cultură în domeniul muzicii și nu numai.

Colaborator la mai multe reviste de specialitate și dornic de a se pregăti mai mult, George Breazul pleacă la **Berlin, unde se înscrie la Universitate** în anul 1922 ca audient, unde are marea șansă de a studia discipline ca: pedagogie muzicală, filosofia artei, didactica muzicală, folclor comparat, istoria muzicii și altele, cu eminenți profesori ai timpului.

https://biblioteca-digitala.ro

Această experiență avea să stea la baza formării sale ca cercetător de nivel european în domeniile: muzicologiei, bizantinologiei, folcloristicii și a educației muzicale.

După întoarcerea în țară, George Breazul, nu a precupețit niciun efort, ci s-a dedicat întru-totul muncii și propășirii muzicii, punând temeliile catedrei de ***Pedagogie muzicală*** și a celei de ***Enciclopedia muzicii,*** la Conservatorul din București unde este foarte apreciat de studenți și pentru care își dăruiește o bună perioadă din viață și din munca sa. Spre sfârșitul vieții a mai predat la aceeași instituție**: Istoria muzicii, Teorie și solfegiu, Folclor.**

În anul 1927, reușește să pună temeliile **Arhivei de Folclor a Ministerului Instrucțiunii**, **Cultelor și Artelor,** după **o** muncă grea de convingere a autorităților în domeniu, dar care va avea rezultate peste așteptări, deoarece etnomuzicologul George Breazul, pe lângă faptul că adună folclor muzical din aproape toate zonele României Mari, este primul care-și pune problema vechimii muzicii noastre populare urmărindu-i rădăcinile încă de pe vremea tracilor, și vine cu argumente în sprijinul afirmației, ***„Originile folclorului nostru se confundă cu etnogeneza poporului român”.***

Raportându-ne la istoria muzicii europene, unii dintre oamenii care nu sunt în domeniu, dar și o parte dintre profesori sau artiști ai domeniului nu au auzit despre o astfel de știință la noi, sau chiar erau convinși că nu există, din moment ce pe noi ca națiune ne reprezintă două din cele patru mari categorii muzicale și anume cea populară și bisericească, însă marele istoric George Breazul, a găsit materiale care vor deveni cele șase volume: **„Pagini din istoria muzicii românești”,** prin aceasta demonstrând bogăția fondului nostru cultural muzical. Îl găsim aici și din perspectiva biografului, întocmind trei astfel de lucrări despre: Anton Pann, Gavriil Musicescu și D. G. Kiriac, toți marii reprezentanți români ai acestei arte.

Autorul monografiei, vorbește în mai multe rânduri de vasta bibliotecă a lui Breazul, comparând-o cu cea a unei instituții în domeniu, prezentând de asemenea și fondul de carte cu lucrări vechi începând din secolele XIV - XV, diversificate ca limbă și domeniu.

Istoricul George Breazul nu limitează investigațiile doar la muzica românească cu tot ce implică ea, ci abordează și pe

https://biblioteca-digitala.ro

cea universală găsind **o apropiere culturală între scrierile lui Mozart și ale lui Dimitrie Cantemir,** singurul om de cultură al poporului nostru ales în urmă cu peste 300 de ani membru al Academiei din Berlin și reprezentând cultura română pe frontonul Pantheonului din Paris.

În calitate de publicist, George Breazul a ținut legătura în permanență cu unele din cele mai vestite reviste din Europa; a fost membru al unora din cele mai mari societăți de cultură de pe Continent, fiind invitat și participând la numeroase conferințe si congrese internaționale printre care trebuie amintite cel/ cea de la **Viena – iunie 1956 și Praga 1936**. Primul recunoștea statutul muzicologului român pentru reconstituirea circulației creației lui Mozart în spațiul românesc, al doilea încununând meritele pedagogului român. Recunoașterea pe plan internațional a personalității lui George Breazul se datora scrierilor sale extrem de bine elaborate, având ca documentare mii de fișe scrise cu o caligrafie exemplară, păstrate în fondul ce-i poartă numele din cadrul Bibliotecii Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor.

„**Muzica bisericească străbună"** – ca să respectăm propria-i sintagmă, și-a făcut loc în preocupările și în scrisul lui George Breazul, el fiind absolvent de seminar teologic și un bun cunoscător al muzicii de cult ortodoxe. La acest capitol trebuie remarcat meritul deosebit al autorului monografiei de a menționa cele mai importante aspecte legate de istoria acestei muzici la noi în țară, rolul acesteia, transformările în ceea ce privește notația de la ce hrisantică la cea guidonică, rolul didactic și pedagogic, personalitățile care au contribuit la desăvârșirea acesteia ca fenomen muzical de cult, dar și ca domeniu de cercetare.

George Breazul a depus o muncă titanică în cercetarea muzicii bisericești ortodoxe, ale cărei origini le urmărește până la rădăcinile mozaice și fără a neglija muzica gregoriană. O demonstrează faptul că aceste prețioase informații stau la baza și altor scrieri ale domnului profesor Vasile Vasile, printre care aș aminti „***Pagini nescrise din istoria pedagogiei şi a culturii româneşti***" dar și volumul I din „***Anton Pann personalitate complexă a muzicii şi culturii româneşti"*** și desigur a altor discipoli, știut fiind faptul că muzicologul și-a înscris numele pe multe alte scrieri în acest domeniu, printre ele numărându-se

https://biblioteca-digitala.ro

cele trei volume consacrate patrimoniului muzical românesc din Sfântul Munte Athos, volume încununate cu premiul Academiei Române..

Munca de publicist, despre care am amintit mai înainte, a fost însoțită, în cazul lui George Breazul, de cea de critic muzical dar și de realizator a unor emisiuni radiofonice având o tematică diversificată, dominată de cea muzicologică, fiind considerat de autorul monografiei un echivalent al lui Titu Maiorescu pentru domeniul muzical.

Contemporan cu George Enescu, George Breazul a apreciat la superlativ activitatea muzicală a marelui reprezentant al culturii românești. La rândul său, marele compozitor a apreciat munca acestuia, prin mulțumiri adresate direct, sau prin scrisori, dar mai ales prin propunerea unor cărți sau manuale pentru premiere de cel mai înalt for de cultură din țară - Academia Română.

Citind cu atenție monografia ce face obiectul acestei recenzii, putem puncta mai multe locuri în care autorul descrie momente din viața personajului George Breazul, confruntat cu procese, hărțuiri pe calea scrisului în ziare, în loc să fie liniștit și să facă ceea ce-și dorea mai mult, **„să se dedice muzicii”,** astfel că ne întrebăm, de unde atâta răutate și invidie? Răspunsul îl găsim în lectura acestei cărți, pentru că George Breazul nu reprezintă numai o personalitate națională a culturii noastre, ci una universală, prin tot ceea ce a făcut în perioada interbelică, continuând și în anii de început ai comunismului, fiind după aceea uitat și înlăturat cu desăvârșire, dacă nici profesori universitari sau oameni de cultură din domeniul muzicii nu au auzit și nu au reușit să cunoască meritele lui din domeniile: muzicologiei, bizantinologiei, istoriei muzicii, etnomuzicologiei, criticii muzicale și pedagogiei muzicale. Sigur că cei care-i erau contemporani, dar și discipolii acestora au văzut în George Breazul o amenințare permanentă, însă faptul că a rezistat și a trecut la cele veșnice cu onoare și patriotism sincer trebuie să-i purtăm un mare respect, lăsând în urma sa o „operă de ctitor”.

Nu ne permitem emiterea unor judecăți de valoare și de ierarhizare culturală, dar din modul cum este prezentat cel mai aspru „critic” al lui, Constantin Brăiloiu, după parcurgerea cărții, orice cititor va fi de acord că Breazul trebuie apreciat din

https://biblioteca-digitala.ro

perspectiva etnomuzicologului, pedagogului, criticului și istoricului muzical și de primă dimensiune. Mai trist este faptul, menționat de monografie, că litigiul și ura pentru George Breazul a continuat cu unii apropiați, ori discipoli, care au crescut în școala lui Breazul.

Așa cum ne prezintă autorul în ultimul capitol, al VII-lea, George Breazul ținea foarte mult la titlul de profesor, deoarece înainte, cel care preda muzică se numea *maestru*, iar aceasta disciplină, alături de desen și lucrul manual era considerată *dexteritate.* Meritul lui Breazul constă în faptul că a insistat și a reușit ca la nivel de minister, *Educația muzicală* să fie considerată o artă, iar profesorul de muzică să fie pus pe aceeași linie cu profesorii de celelalte discipline. De menționat este faptul că „Profesorul" George Breazul tratează muzicologia, bizantinologia, istoria muzicii, critica și folcloristica în primul rând din perspective pedagogice.

Din postura de inspector general pentru educație muzicală din cadrul Ministerului Instrucțiunii, post ocupat timp de șapte ani începând cu 1932, foarte multe reușite a înregistrat George Breazul, pentru educația muzicală românească, de aceea pe bună dreptate, autorul monografiei îl consideră „**cea mai importantă figură a pedagogiei muzicale românești".** Breazul reușește să asigure generațiilor viitoare o solidă bază de dezvoltare estetică, intelectuală, morală, afectivă și psihică, din păcate necunoscută, ignorată și neluată în seamă de generațiile următoare.

Din perspectiva profesiunii mele, în capitolul „*Educația muzicală - parte integrantă a culturii generale și a dezvoltării personalității umane în concepția lui George Breazul*", am descoperit, o minte luminată cu o gândire înaintată din punct de vedere pedagogic și didactic. Ea ține cont și de aprecierile marilor filosofi ai vremii ca Nae Ionescu, privind formarea personalității elevilor, în implementarea ideilor constructive și pe înțelesul și în beneficiul acestora. Este un capitol ce ar trebui cunoscut și de cei care atentează astăzi la statutul destul de precar al educației muzicale din țara noastră.

În demersul său pornește de la ideea necesității formării învățătorilor din punct de vedere muzical, și mare dreptate a avut - deoarece intelectualul satului - alături de preot - învățătorul era foarte respectat în această lume rurală, și astfel

https://biblioteca-digitala.ro

s-a putut implica în culegerea de folclor și educarea „puilor de români”. Profesorii trebuiau să urmeze cursuri de pregătire pedagogică în cadrul unui seminar înființat și condus de însuși George Breazul.

Cât timp a ocupat funcția de inspector general, **Breazul a elaborat programe pentru toate ciclurile,** pornind de la grădiniță, ajungând la gimnaziu și liceu, reușind să introducă pentru educația muzicală câte două ore pe săptămână în anumiți ani de studiu. A conceput programe de educație muzicală inclusiv pentru licee industriale, ceea ce ne convinge că perioada interbelică era din punct de vedere cultural, superioară zilelor noastre, tradiție din păcate necunoscută și ignorată în primul rând de factorii decizionali asupra rosturilor educației. Să le amintim acestora faptul că Breazul subliniază în lucrările sale rolul social, moral, patriotic, religios, axiologic, intelectual, estetic, educativ al adevăratei muzici, spre care ar trebui să acceadă tinerele generații.

George Breazul a publicat și valoroase manuale de educație muzicală, alcătuite după principii foarte bine gândite, având la bază cântece din muzica populară autentică și din cea bisericească străbună, astfel încât „puii de români” să cânte și să-și însușească un repertoriu adecvat necesităților vieții cotidiene.

Punctul culminant al aprecierii experienței pedagogice l-a constituit pentru George Breazul **Congresul internațional de educație muzicală de la Praga din anul 1936,** la care pedagogul român a avut o prestație model, prin ideile sale despre această disciplină, prin expoziția de instrumente muzicale utilizate de copii, ideile sale fiind elogiate de pedagogi de prestigiu din marile instituții europene ale timpului. Ceea ce a conceput George Breazul consta într-o „pedagogie modernă bazată pe folclor”, după cum remarca Gheorghe Ciobanu, pornind de la ceea ce-i este necesar sufletului copilului.

Întrebarea pe care ne-o punem, în aceste vremuri în care se colportează ideea ca la gimnaziu să fie doar o jumătate de oră pe săptămână de educație muzicală, iar de la liceu să dispară total această disciplină, ce ar face George Breazul. Citind cartea vom afla răspunsul și de asemenea vom trăi cu resemnare că a existat un om care a iubit muzica, și-a iubit patria, dar mai presus de toate și-a iubit semenii. Să amintim

https://biblioteca-digitala.ro

faptul că reprezentantul Japoniei a promis să-i prezinte ministrului Educației din țara sa manualul lui Breazul, iar marea autoritate europeană a timpului, **Eduard Spränger**, invidia școala românească pentru realizarea lui Breazul.

Cred că se răsucește în mormânt cel care a reușit să afirme pe plan internațional rosturile adevăratei culturi muzicale, ca parte integrantă a celei generale, văzând „soarta muzicii românești" decisă în „școala românească" actuală, pentru viitorii admiratori ai adevăratelor valori ale artei sonore, Enescu își cere dreptul nu numai ca autor al celor două rapsodii, în fața lui C. Debussy reprezentat în ultima programă pentru gimnaziu de mult mai multe opusuri, din păcate inaccesibile „puilor de români" Preludii (*Vântul în câmpie, Pași pe zăpadă); Children's Corner (The snow is dancing),* sau Syrinx (flautul lui Pan), *Preludiu la după-amiaza unui faun* iar colinda, doina și în general muzica populară românească este concurată de „politempia celor trei dansuri suprapuse treptat" și de nominalizatele „cântece vechi (trubaduri, menestreli, *Greensleeves, Scarborough Fair, Sur le Pont d'Avignon* etc.) - cum precizează ultimul document curricular, pentru clasa a V-a.

SUMMARY

Doru Marinescu

George Breazul
His cultural foundations

The book of professor Vasile Vasile, *George Breazul – his cultural foundations,* comes to fill an informational hole and brings details about who he was and the large number of cultural deeds he made for the Romanian people's culture, this great thinker, specialized in musical culture. Just like George Enescu who said about himself that he is five in one: „composer, conductor, pianist, violinist and teacher", George Breazul is brought to us, in the cited work above as: „ musicologist, byzantinologist, teacher, folklorist, critic and inspector".

Traducerea rezumatelor: Andra Apostu

https://biblioteca-digitala.ro

M U Z I C A

ROMANIAN MUSICOLOGY MAGAZINE

EDITOR IN CHIEF: IRINEL ANGHEL
EDITOR: ANDRA APOSTU

EDITORIAL BOARD: NICOLAE GHEORGHIŢĂ, VALENTINA SANDU-DEDIU, LAVINIA COMAN, ANTIGONA RĂDULESCU, LUMINIŢA VARTOLOMEI, RUXANDRA ARZOIU, ALEXANDRU LEAHU

SCIENTIFIC COUNCIL: OCTAVIAN LAZĂR COSMA, CORNELIU DAN GEORGESCU, VIOLETA DINESCU, CORNEL ŢĂRANU, VIOREL MUNTEANU, MARIA ALEXANDRU, ACHILEUS CHALDAIAKIS

READERS FROM ABROAD MAY SUBSCRIBE TO MUZICA MAGAZINE WRITING TO THE FOLLOWING ADDRESS:
UNIUNEA COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR DIN ROMÂNIA
CALEA VICTORIEI 141 SECT. 1, BUCUREŞTI, ROMÂNIA
EMAIL: REVISTA.MUZICA@YAHOO.COM
PHONE: +40213177966

PUBLISHED BY
UNIUNEA COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR DIN ROMÂNIA

ISSN 0580-3713

https://biblioteca-digitala.ro